MESTER

XXV/1

Spring 1996

MESTER

Special Issue on Miguel de Cervantes

XXV/1

Spring 1996

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Student Association and the Del Amo Foundation for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students' Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet, 4th Ed.* The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is mester@ucla.edu. For more information please visit our WWW homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/mester/mester.html.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$30.00 for institutions, US$24.00 for Latin American institutions, US$18.00 for individuals and US$12.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.
MESTER is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

ISSN 0160-2764

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXV | SPRING 1996 | NUMBER 1

CONTENTS

ARTICLES

Introducción
Yuzhuo Qiu 1

Glass Characters and Glass Fictions: The Poetics of "El curioso impertinente" and "El Licenciado Vidriera"
Alvaro Molina 5

De economías y linajes en "La Gitanilla"
Carroll B. Johnson 31

Inverting the Paradigm: Preciosa's Problematic Exemplarity
Tamara Márquez-Raffetto 49

Agravios y desagravios sobre Cervantes; la imitación gramatical en la prosa española del siglo XVIII
Margarita Lezcano and Enrique Rodríguez Cepeda 79

Correr la pluma: Multigeneric Composition in *Don Quijote* and *Persiles*
William Childers 119

REVIEWS 147

CONTRIBUTORS 157



Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

Introducción

Es imposible decir cuántos somos—de distintas épocas, distintas nacionalidades—los que nos sentimos conectados por una memoria común: la de la imagen de Don Quijote batallando contra los gigantescos molinos de viento en el vasto y árido campo de la Castilla. Esa y otras escenas de la novela han llegado a ser tan reales y tan tangibles que han pasado a formar, en nuestra mente, una parte sólida del paisaje de España; un paisaje que quizá nunca llegaremos a ver con nuestros ojos, pero seguiremos creyendo que está allí, eternamente. Resulta que el libro que se propone ridiculizar el mundo irreal de los libros llega a capturar el corazón de sus lectores; y que la locura de un Don Alonso Quijano ha despertado la locura en cada uno de nosotros. Por más de trescientos años nos ha fascinado ese mundo complejo donde se encuentran en juego el ingenioso creador y el ingenioso creado; el mundo literario-ficticio y el mundo cotidiano-real . . . . Hoy en día seguimos explorando mensajes escondidos, pasando por el argumento principal de *Don Quijote* a las novelas interpoladas; o de *Don Quijote* a las *Novelas ejemplares* y *Persiles y Sigismunda*. En cuanto a la crítica literaria, la tradicional perspectiva socio-histórica está cediendo pasos a la crítica feminista; la problemática del género; y la perspectiva psicoanalítica. A fin de cuentas, el mutuo enriquecimiento sigue fomentándose entre una creación literaria y sus creyentes.

Quien nos mantiene tan encantados con su inagotable magia es

Miguel de Cervantes, ese escritor cuyo nombre ha sido tantas veces obscurecido por el de Don Quijote, su propia invención. En conmemoración de nuestro vigésimo-quinto año de existencia, *Mester* ha decidido dedicarle este número extraordinario a la figura más importante de la literatura española. Hoy estamos muy orgullosos de presentarles este volumen, cuyo objeto de estudio es precisamente Cervantes.

Los artículos que incorporan este volumen abarcan variados aspectos de la literatura cervantina. El primer artículo, "Glass Characters and Glass Fictions: The Poetics of 'El curioso impertinente' and 'El Licenciado Vidriera'" se propone examinar la poética de "vidrio" no solamente en los personajes de las dos novelas interpoladas de *Don Quijote*, sino también en la frágil calidad discursiva de la ficción. El artículo termina sugiriendo que la doble fragmentación denota el alejamiento de Cervantes de las reglas clásicas establecidas por Aristóteles. Los dos artículos que siguen estudian, desde perspectivas distintas, "La Gitanilla" de *Novelas ejemplares*. "Inverting the Paradigm: Preciosa's Problematic Exemplarity" contrasta la *desenvoltura* de la gitanilla Preciosa con el comportamiento aristocrático de la misma después de convertirse en la noble Doña Constanza. Con demostrar tal incongruencia, el artículo pone en relieve la naturaleza arbitraria y engañadora de las categorías sociales—la ilusión y la inautenticidad yace tanto en Preciosa como en el paradigma que ella supuestamente ejemplifica. Mientras tanto, el artículo "De economías y linajes en 'La Gitanilla'" no pretende cuestionar los valores oficiales que se asocian con las distintas categorías, por ejemplo, la de los gitanos y la de los aristócratas, pero sí tiene el propósito de intranquilizar a los lectores cuando cuestiona la adhesión de Cervantes a dichos valores imperantes.

El cuarto artículo, "Agravios y desagravios sobre Cervantes; la imitación gramatical en la prosa española del siglo XVIII" nos ofrece datos valiosos sobre la historia editorial de *Don Quijote.* Traza la dificultosa trayectoria que la literatura cervantina había recorrido para llegar finalmente a su merecido reconocimiento; y estudia, al mismo tiempo, el impacto lingüístico que tuvo la obra de Cervantes en la prosa española del siglo XVIII. El último artículo, "*Correr la pluma*: Multigeneric Composition in *Don Quijote* and *Persiles*," se enfoca en la re-elaboración de los elementos genéricos en *Don Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Según la observación de William Childers, autor del artículo, Cervantes se aprovecha de los cinco géneros disponibles en esa época y los incorpora en ambas de sus obras. En *Don Quijote,* se usa la técnica de juxtaposición para producir el efecto de confrontación entre un género y otro; en *Persiles y Sigismunda,* se combinan y se interpolan los distintos géneros, creando así un ambiente de coexistencia armoniosa. Childers ve, en la diferencia de las técnicas, dos etapas de un solo proyecto—un proyecto muy consciente de parte de Cervantes—el de reconstruir el existente sistema literario para extender los límites de representación de la literatura.

El volumen se cierra con las reseñas de dos libros que representan parte de los últimos estudios que se han hecho sobre Cervantes: *Allegories of Love: Cervantes's* Persiles and Sigismunda; y *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes.*

Esperamos que las muy valiosas aportaciones de este volumen lleguen a provocar nuevas ideas, y sobre todo, que nos animen a volver a leer el siempre refrescante Cervantes.

Aprovecho esta oportunidad para agradecer a todos los que colaboraron en este número, especialmente al profesor Carroll B. Johnson

y al profesor Enrique Rodríguez-Cepeda, quienes han participado activamente y nos han apoyado a lo largo de la producción. También, agradezco efusivamente el profesionalismo de mis colegas—los miembros del Comité Editorial de *Mester*—, quienes han trabajado tan desinteresadamente para que esta empresa fuera posible.

Yuzhuo Qiu
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

Glass Characters and Glass Fictions: The Poetics of "El curioso impertinente" and "El Licenciado Vidriera."

Abundant criticism has dealt with various aspects of "El curioso impertinente" and "El Licenciado Vidriera." Yet much remains to be said about the relation between their narrative technique and their thematic content. In particular critics seem noticeably uninterested in the use of *vidrio* —glass— as poetic image. In this paper, then, I will point to the glass motif as the key to unlock hidden narrative dimensions in the two novellas. For I read the *vidrio* metaphor not only as a symbol of the fragility of the characters —Camila, Lotario, Anselmo, and Tomás— but also as a powerfully revealing image of the fragility of fiction, the medium used to fashion the stories themselves.

In a suggestive article on *Don Quixote,* Mary Gaylord speaks of the "close connection" between the language of literary discussions and the context —place and scenery— that the action of the novel provides for them (365). For instance, the practically futile debate on *decorum* and neo-Aristotelian verisimilitude towards the end of Part I images the futile attempt to convince Don Quixote to return home with terms of social *decorum*: *salida / locura* versus *regreso / cordura*. This example illustrates what she calls the "conflictive posture" of Cervantes in his supposed role of parodying the unruliness of Don Quixote's imagination, and of imposing laws on imagination in general by means of

certain literary precepts (368). Just as Gaylord uses the term "poética del espacio," then, we could think of a "poética del vidrio," which the author employed in "El curioso impertinente" and in "El Licenciado Vidriera."

Significantly, the two stories were composed very close in time, in 1604,[1] and they both thematize people who are made out of glass, be it literal or figurative. In each instance also the case is not entirely an invention of the author, but a rhetorical imitation of material accessible in the period. Thus, the famous verse by Lotario regarding Camila,

> Es de vidrio la mujer;
> pero no se ha de probar
> si se puede o no quebrar,
> porque todo podría ser.
> Y es más fácil el quebrarse,
> y no es cordura ponerse
> a peligro de romperse
> lo que no puede soldarse. (*DQ*, 335)

actually comes from a popular proverb in Spain —*es de vidrio la mujer*— which can be found as early as in Núñez de Guzman's collection of 1553 (Burke 63). In addition, Avalle-Arce points to the influence of the "dos amigos" theme recurrent in previous European literature, and of Ariosto's *Orlando Furioso* (163-235). In the latter, a magical wine goblet has the virtue of testing a wife's fidelity: if it breaks in the hands of the husband, then his wife has been unfaithful (Murillo 103).

In the case of *El Licenciado*, his particular form of madness was not unheard of at the time. Cesare Segre's study points to at least four

documented cases of people who thought they were glass vessels, or whose feet or other parts of their bodies had turned into glass (59). The chronicles of that period, furthermore, contain the famous story of Charles VI of France, who went mad in 1392, and of whom it is written: *Existimabat nonnunquam se vitreum esse, nec tangi patiebatur. Virgas ferreas vestimentis inserebat multisque modis sese armabat ne, cadens, frangeretur.* [2] How should we understand then Cervantes's selection of this theme? Was he just trying to appeal to images that would attract and entertain an audience? That explanation is plausible, if we consider the context of Spain's Golden Age literature, where authors like Lope de Vega would compose entire plays around a popular medieval romance verse, like the one in *El caballero de Olmedo*: "*Puesto ya el pie en el estribo*." Lope in fact would recommend this approach to playwrights in his *Arte Nuevo* of 1609. So it makes sense to find the *vidrio* motif at the imaginative source of these stories.

On the other hand, at a deeper level, the question ought to deal not so much with the different receptions —i.e. *es de vidrio la mujer*, a magical wine goblet, a peculiar form of insanity— as with what exactly the poet saw in the image of *vidrio* that seized his imagination, and what he did with it that may be considered original. Critics such as Avalle-Arce or Murillo are led to think that Cervantes was deliberately untraditional when imitating the subject of the "historia de los dos amigos" in "El curioso impertinente," because from the beginning Anselmo's obsession threatens and then obliterates that category of "dos amigos." I think a similar case could be made that Cervantes's use of *vidrio* reaches beyond a traditional symbolism of moral or psychological fragility — that of "someone made out of glass"— and applies to the very medium that shapes the stories. For there is a certain fragility in these fictions

such that in one, "El curioso impertinente," the end comes more to shatter than to consummate the action that had developed from the beginning; and in the other, "El Licenciado Vidriera," the entire plot seems to fragment before our eyes into a puzzling series of incidents. This "shattering," in turn, calls into question the ideal of the unity of the work based on ancient theory prevalent at the time. Specifically, neither the *peripeteia* or *anagnorisis* (reversal, recognition) proper to the Aristotelian tragic plot seem to conform to the endings of "El curioso impertinente" and "El Licenciado Vidriera." Both stories, it could be argued, lack the Greek element of fate that drives an action to its tragic end, because the deaths of Camila, Anselmo, Lotario or Tomás, though tragic, keep little proportion to the rest of the story. Besides, the characters and situations of Cervantes are certainly not the expected "larger-than-life" paradigms proper to tragedy, but, if anything, the low types of comedies.

In a book attuned to recent criticism, *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*, Spadaccini and Talens claim that Cervantes's continuous transgression of the limits of traditional genres constitutes "an epistemological project" (171). Namely, the real world exists only as a construction, a text, shaped by the conventions of perception and interpretation (168). Cervantes's literature, then, does not double the world —as a mirror would, in the classical understanding— but it re-constructs fragments or perceptions of it into a new construction. The "classical mirror" thus turns into a "shattered glass" mirror, to follow the analogy. In practice, the process represents a displacement from the traditional concern with content and sources towards "the problem of the medium" (Intro. xv). *Don Quixote,* several *entremeses,* and Cervantes's poetry provide instances of that

metadiscursive quality, which undermines the rational principle of unity imposed by Aristotelian poetics. This thesis, which they consider applicable to "Cervantes's entire discursive production" (171), will prove particularly appropriate to the present study of the *vidrio* image. For though I do not intend to establish an "epistemological project," I do find enough evidence to speak about a poetics of "glass" in Cervantes based on his departure from the traditional understanding of Aristotle and of classical poetics. In consequence, taking the stories separately, I will pursue issues related to fragility and fractures, interpolation and interruptions, and the breach of *decorum* with the resulting interferences of life and literature.

***

Contemporary critics of Cervantes supposedly questioned the integrity of his narrative technique on the grounds that "El curioso impertinente" was unrelated to the rest of *Don Quixote*. Modern critics, however, agree that the novella's interpolated character is no coincidence, or in any case not an artistic flaw. Francisco Ayala, Juan Bautista Avalle-Arce, Ruth El Saffar and Luis A. Murillo hold this general view. Yet it soon becomes problematic for anyone to explain Cervantes's innovative style of interpolation.

Ayala's starting point will help to illustrate what I think is at stake; namely, how adequate is a reading of "El curioso impertinente" that isolates it from the rest of *Don Quixote*? As we will see, a prevalent approach in modern criticism has been to debate in favor of the pertinence of the short story, which is ultimately an attempt to rescue its *decorum* and that of *Don Quixote*, especially in regard to their internal

unity, versus a certain fragmentation or fragility. By contrast, Ayala remains on the margin of that debate, and although he accepts that the story of Anselmo bears some significance to the story of Don Quixote, he settles for reading the novella solely "como unidad autónoma" (146). However, he bases his reading on the famous passage by the narrator of *Don Quixote* Part II: "la gala y artificio que en sí contienen [las novelas] . . . se mostrará bien al descubierto cuando *por sí solas* . . . salieren a la luz" (emphasis added; *DQ* II, XLIV, 877). There, responding to a particular accusation of them being unrelated, the narrator explains that Cide Hamete was simply bored of writing about the same character without interruption—"era un trabajo incomportable"— and avoided it by inserting some connected and unconnected tales (877). Ayala, therefore, extrapolates from this passage a mere Baroque taste for thematizing fictions within fiction, and makes no further reference to the issue of pertinence, interpolation or insertion. Rather, he goes on to compare "El curioso impertinente" to subsequent adaptations in Golden Age drama, notably to a *comedia* by Guillen de Castro with the same title. Cervantes's genius is only then considered by contrast to the works of lesser quality it inspired.

To my mind, Ayala misses the irony of those lines in Part II. For, rather than a serious justification of interpolated tales, they reveal just how humorously and subtlely Cervantes dealt with his critics. As I read it, the narrator himself imitates the voice of a critic, and answers the charge of lack of artistic seriousness with an even less serious argument: boredom. Paraphrasing, the passage states that Cide Hamete is said to have become frankly tired of Don Quixote, and that is why he distracted himself with a few short stories in Part I. Thus, instead of defending the integrity of the story, this narrator further attacks it, reassuring the

reader —now thoroughly confused, though amused— that the historian did not employ "useless" digressions in Part II. Yet from the very first sentence ambivalent terms undermine the credibility of this narrator / critic: "Dicen que en el propio original desta historia se lee que . . . " (877). As he had done in the preface, Cervantes once more appears to mock literary critics, this time in their task of speculating based upon insufficient evidence.

In short, though Ayala seems to have fallen into the trap laid by the narrator of Part II —i.e. entirely disregarding the context of *Don Quixote*— he raises a crucial question: to what degree should one read this novella "por sí sola," and how? I propose a reading of the story which is both disengaged from its frame yet mindful of one of the most salient aspects of its interpolated character: the peculiar double ending that results from the interruption of the wine-skins episode at Palomeque's inn. In other words, I want to consider the impact of that interruption on "El curioso impertinente," rather than on *Don Quixote*.

A good way to understand this question would be to consider what happens when it is ignored. In the case of El Saffar, Murillo and Avalle-Arce, the prevailing intention becomes that of establishing the pertinence of the story to the larger plot of *Don Quixote*. For example, El Saffar's interest in triangular love relationships that become "foursomes" in Part I leads her to see the story of Anselmo, Camila, and Lotario, with the destructive intrusion of Leonela, closely related to that of Cardenio / Dorotea and Fernando / Luscinda, which in turn ends harmoniously (66-80). In Murillo and Avalle-Arce the focus remains on the moral comparison Anselmo / Quixote, to the point of considering it the key to understand the deepest recesses of Don Quixote's character. Thus, while discussing the story's interrupted end, Murillo sees in

it "the moment" (107) to reflect and compare Don Quixote's benign madness to Anselmo's obsessive and selfish one. The ensuing anagnorisis and death of Anselmo constitutes, according to Murillo,

> . . . the most obvious parallel between Anselmo and Quixote as protagonists of their respective 'exemplary novels.' Quixote's error is that he believes he is a real knight. When he recovers his sanity at the end of Part II, he confesses his error and the admission is tantamount to dying. (107)

Avalle-Arce deals at greater length but from a similar perspective with this interrupted versus real ending. For him the interruption serves to show how Don Quixote is victim of an illusion created by Dorotea, the Queen Micomicona, just as Anselmo is victim of Camila's illusion, or fiction (138). Moreover, the interruption emphasizes a twofold level of destruction: the moral one, achieved upon completely deceiving Anselmo, and then physical death as a result following the wine-skins episode. Avalle-Arce compares that last reversal of fortune to a "quick hand movement," *ademán* of the author (139), with which he makes his fictional world suddenly disappear. The outcome is perfectly explicable, however, and at a later point he states that it is the new "twist" given from the beginning to the traditional "historia de los dos amigos" that accounts for its tragic end (189). In fact, he claims that all the major incidents —adultery, the ensuing "truth and lies game," and final tragedy— constitute a significant departure from the "dos amigos" theme, traceable in several stories since the XII century, including those of Boccaccio, Lope de Vega, and even in *La Galatea*.

While these two assessments are sharp, intelligent and most pertinent, one cannot but wonder why there remains an unresolved conflict in them. On the one hand, the plot is seen as a tight unity where the end follows necessarily from the beginning. Murillo points out that "the outcome seems inevitable . . . the narrator's strategy is to bring his themes to their consummation with Anselmo's discovery of the truth" (106). So the final destruction is inevitable, even predictable. On the other hand, the action keeps swinging from one extreme to the other, from tragic reversal to comic outcomes, in a "juego de rebote entre verdad y mentira," as Avalle-Arce says, which culminates in the comic scene at Camila's bedroom as a "colosal fraude léxico, ideológico y vital," where words such as "'fama,' 'honra,' 'crédito,' 'lealtad,' etc., encubren sus antónimos" (137). Nevertheless, one might argue, while constant bouncing or reversal of the action and its predictability could be compatible —if one subscribes to that predictability—, it is not clear at all how Cervantes sought to culminate his themes in such an anticlimatic fashion: namely, with a distracting interlude in between a double end. Avalle-Arce's and Murillo's explanation that we are to reflect on the moral destruction brought about by Anselmo, or to recognize both Anselmo and Quixote as victims of someone else's fiction, is just not the impression we form when we are told that Anselmo was left "el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo" (*DQ* I, XXXIV, 316).

On the contrary, in those words there is a strong sense of the triumph, power, and even the beauty of fiction. It is worth repeating, for the text does not say "trágicamente" or "desgraciadamente," but "sabrosamente engañado." Though fully aware that he has just become —again— an actor for Camila's sly production, and most decidedly a

cuckold, we somehow do not feel much pity for him as victim, at least for the moment; nor do we feel horror for the moral destruction of Lotario and Camila, because by this time their deceiving cannot surprise us. But we somehow find it possible to pity and fear, as though we were the audience of *Oedipus Tyrannous*, the unmasking of a fiction, a play, so well plotted and performed as Camila's. In a way, this ultimate deception culminates all the other deceptions which generated the story from the beginning, including Anselmo's own delusion about marriage. Only in this light then does it make sense to find Anselmo "sabrosamente engañado," deliciously deceived, because Camila's fiction delights the reader as well as it delights her husband. Moreover, the sense of closure after the statement "el hombre más sabrosamente engañado" is such that one could think of it as a Boccaccian ending from the *Decameron*, as a story complete in itself: Camila and Lotario commit the perfect adultery, and yet Anselmo thinks Camila the perfect wife, Lotario the perfect friend, while being himself the perfect idiot. That would in fact be Boccaccio's perfect tale, perfect fiction, if we consider fiction as he and Cervantes do in this particular case —fiction of fidelity— the opposite and alternative to a reality of adultery. But then, hinting at yet another reversal to Anselmo's happiness —"al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda" (316)— a new level of complexity is introduced which does not sound like the *Decameron* anymore, and which gives Cervantes's story a new perspective.

Finally, then, it may be possible to understand how Cervantes worked on "El curioso impertinente" as though with a glass figure. In a story about marital infidelity, the central metaphor for the virtue of fidelity is a glass vessel. Women, Lotario affirms, are made out of glass, *vidrio*. But glass is as fragile as it is beautiful, and if one handles

it harshly to test its resistance, it could easily break. As the story unfolds, however, one quickly realizes that women are not the only ones to be made out of glass. In a systematic way, the rest of "El curioso impertinente" deals with one fracture after another. The first to give way is Lotario's better judgment under Anselmo's pressure; then Camila's better judgment in Anselmo's absence; then Lotario's own friendship with and fidelity to Anselmo; and finally Camila's marital fidelity under Lotario's pressure. But all along, as a figure fashioned out of glass, as a child born of these infidelities, what develops is a new very fragile creature, which is the fiction of fidelity itself. So much so, that it is about to break under the constant pressure Cervantes himself inflicts on it. For in only a few pages there are several reversals in the action, as Anselmo's suspicions batter against Lotario's and Camila's ever more resourceful figment. Resulting from this "blowing" and molding of the plot, "El curioso impertinente" itself grows in power; appeal; humor; ability to entertain; artistic beauty; but also in fragility; just as a glass figure becomes more fragile the larger, finer, and more complex it is made. The interruption after the deception of Anselmo works as a way of cooling down this new shinning work which is the perfect infidelity, that is, the appearance of heroic fidelity: "[Anselmo] se veía levantado a la más alta felicidad que acertara a desearse, y quería que no fuesen otros sus entretenimientos que en hacer versos en alabanza de Camila, que la hiciesen eterna en la memoria de los siglos venideros"(*DQ* I, XXXIV, 363). In this context, an interruption fits in perfectly. Cervantes has just demonstrated the power of attraction a well crafted lie, a well crafted fiction, and more significantly a well crafted novella holds over an audience. It makes sense that he does not break the spell just yet. Rather than considering "El curioso impertinente" an interpolated tale

in the events going on at Palomeque's inn, and draw all kinds of conclusions about the Anselmo / Quixote parallel, I consider this incident an interruption or fracture within "El curioso impertinente" with the purpose of focusing our attention on its two closures. Thus, Ayala's argument that the novella should be read "por sí sola" may not be that far-fetched, and the narrator's argument may contain more sound criticism than we thought, despite its irony. The second ending, then, comes to fulfill the notion of the author fabricating a glass fiction: he pauses, and then shatters it. Even if a calamity could have been surmised from the beginning, the swiftness and the extent of it shock the first time reader as few stories do. It seems that Cervantes wanted to emphasize just how fragile the most powerful fiction can be, and to achieve that he challenged our expectations with the quickest possible end. Avalle-Arce's notion that Cervantes made his world of fiction disappear "con un ademán" actually describes best what the author intended. But whereas Avalle-Arce compares him to a magician, he could be pictured as an eccentric artist out to shock and marvel us, letting shatter on the ground the beautiful glass figure he just completed. Of course, this is where the analogy stops. We still posses the entire work; though there is a strong sense of it being irreversible and irreparable. The ease, brevity, and even *sprazzatura* with which Cervantes brings about the tragedy make it all the more effective.

***

A reading of "El Licenciado Vidriera" that brings to bear the questions of fragility, fractures, and the breach of *decorum* aforementioned could begin by considering the protagonist's response to those

who ask him whether he is a poet. His answer, like previous ones, is spontaneous and somewhat cryptic: "Hasta ahora no he sido tan necio ni tan venturoso" (311). But in this case he does not move on to other topics. Instead, upon a request for clarification and a further question about what he thinks of poets, he goes on to expound for two pages, oddly enough, in contrast to the few unconnected sentences the author had given him so far. Moreover, the opening remark —"No he sido tan necio que diese en poeta malo, ni tan venturoso que haya merecido serlo bueno"— sets up a dichotomy between good poets and bad poets that contrasts with the sheer attack on other professions thereafter. The good poets, according to Ovid and *Vidriera,* are divinely inspired, they constitute a "delicia de dioses y reyes," enjoy "respeto y nombre venerable," and on many occasions are bestowed upon "riquezas." Bad poets, on the other hand, are ignorant, charlatans, and altogether harmful to the republic. Significantly, this speech occurs right after Tomás has arrived to Valladolid, which was the Court at the time. And he went there, we are told, because a certain "príncipe, o señor," received the news about his madness and his "respuestas y dichos" (309), which had spread throughout Castilla. After the amusing passage describing the trip and mode of transportation, we are also told that "El caballero gustó de su locura y dejóle salir por la ciudad, debajo del amparo y guarda de un hombre que tuviese cuenta que los muchachos no le hiciesen mal . . . "(310). In my opinion these few details show how Tomás actually meets his own conditions to be a good poet. By walking around in public admiration, he has obtained a certain fame around the country, and has become the delight of the aristocracy at court, which in turn provides him with personal protection, a sign associated with wealth. Is this not a model of Ovidian *vates* ? Furthermore, in that

process *Vidriera* has somehow acquired the poetic ability to make believe; or, at least, he has endeavored to have everyone treat him as if he were indeed made out of glass: his friends, the people in Salamanca, the prince who accedes to transport him as a glass vessel all the way to Valladolid, and even the little kids that try to break him with stones, all act accordingly. Thus, in a way, even if a clownish way, he has become an high-priced entertainer, an Ovidian *vates* and a poet.

Nonetheless, it could be argued that he is not the real author of his new fictitious identity, but that his friends and the prince and the people in the street are the ones who have made him believe they recognize his new condition. Even then, as the originator of their make-believing, Tomás remains at least co-author and protagonist of his own glass identity, to give it a name; just as Camila's heroic fidelity was staged thanks to Lotario and Anselmo's cooperation as supporting actor and audience respectively within "El curisoso Impertinente."[3] This peculiar emphasis by Tomás and Camila —and ultimately by Cervantes— in mixing the real with the fictional constitutes yet another breach of literary etiquette in the Aristotelian tradition. Since not only does our author confuse the boundaries between actual historical events and plausible or fictional ones, as in Camila's fidelity concealing an adultery; but also, in a character like *Vidriera* he tampers with the very notion of plausibility or verisimilitude as a literary precept. For he makes someone virtually turn into glass simply by having an audience — friends, people in the street, etc.— willing to agree and act as if it were plausible, or verisimilar. One could think of the water basin that turns into "baciyelmo" through mere convention in *Don Quixote* as a parallel case, another instance of Cervantes exposing and stretching the limits of verisimilitude and literary *decorum*.

Still further, beyond becoming a poet on his own right, Tomás has implicitly turned himself into poetry, into a work of fiction. For his identification with the fragility of glass seems concomitant to his power of make-belief; and make-belief is by definition fragile, as we know from "El curioso impertinente," so that Tomás's fragility and fictionality seem inseparable. Thus, when he complains to those testing his madness that he cannot stand being hugged, he means it literally, because he falls down in fright and passes out. From then on he even changes his name and wants to be called "licenciado Vidriera."[4] Could not then an extreme identification with a fragile medium like glass also mean an identification with that other fragile medium: fiction? This explanation makes sense when we find *Vidriera* fixed on an exaggerated lack of distinction between fiction and reality, between metaphors and the things they represent. For instance, when asked why is it that poets are always poor, he responds that they should be able to make money off of their mistresses' "diamond eyes" and "golden hair" (313), as absurd as that may sound: women are jewels, literally, just as his body is glass, literally.

In brief, the familiar Cervantine pattern of a story within a story — in this case the story of *Vidriera* within the story of Tomás— on closer examination yields unexpected levels of complexity. Even structurally, to depart from the foregoing discussion, it could be said that the story "El Licenciado Vidriera" turns into glass, whereas Tomás himself —for all his fictionalized fragility— never really does for one moment. Thus, the story unfolds into what seems a bunch of broken and loose interpolations around a central person, rather than a carefully arranged series of incidents about a single action. It would seem as if Cervantes wrote a story just to see how many Aristotelian rules he could break at one

time. Because in the *Poetics* Aristotle claimed a good plot ought to be whole, which means having "a beginning, a middle and an end," and that "one must neither begin nor end haphazardly but make a proper use of these three parts" (1451a). He adds that, in order for the plot to be beautiful, the parts must not only be in the right order but must also have a definite size, meaning they must have a length such that they can easily be remembered (1450b). Another crucial quality is unity. Aristotle says:

> A story does not achieve unity, as some people think, merely by being about one person. Many things, indeed an infinite number of things, happen to the same individual, some of which have no unity at all. In the same way one individual performs many actions which do not combine into one action. [therefore] . . . the various incidents must be so constructed that, if any part is displaced or deleted, the whole plot is disturbed and dislocated. (1451a)

These observations could explain the fragmentations within "El Licenciado Vidriera," because its beginning, middle and end parts follow each other precisely in a haphazard fashion, challenging the reader's expectations at every turn. A brief summary of the plot may help to see that fragmentation clearly. Tomás receives protection from some nobles who take him to Salamanca, where he studies law. After a short vacation, upon hearing some nice stories, he decides to visit Italy. He travels with the military and enjoys the trip, but doesn't become a soldier. When he returns to his studies he gets tricked by a woman and

falls sick from a love potion. But for some unexplained reason he goes mad and thinks he is made out of glass. Then he is cured suddenly by a friar after a random series of episodes celebrating his madness. But because his reputation has suffered so much he feels incapable of practicing law credibly. So he goes to Flandes and dies at war, without anticipation and without fulfilling any whole, unified, ordered, sizable single action in the story other than that of his own life. There is no indication that he will go mad during his travels, and no reference to these during his madness. His healing comes as mysteriously as his derangement, and his death comes as unexpectedly as normal tragic reversals do inevitably. Several of those incidents could thus very well be displaced, and some even deleted, without seriously disturbing the plot. Yet, because such fragmentations defy traditional notions of unity, it may be that our desire to find a unifying thread in them arises from the false premise that "El Licenciado Vidriera" tells the story of "someone who thinks he is made out glass." Instead, what if it simply were "the story of someone," Tomás, who happens to go mad and think he is made out of glass? That is, rather than the action or plot taking primacy over the character, the latter would be primary, and as such give unity to a plot that deals only partially with his madness. In that sense it becomes a story about a person, Tomás Rodaja —or Rueda— not about *Vidriera,* as anti-Aristotelian as that may sound.

Significantly, there is a modern text inspired on this story —*"El Licenciado Vidriera" visto por Azorín* (1915)— whose title was changed to *Tomás Rueda* in the edition of 1941, because it seemed to the author "más concreto" (Azorín 17). Azorín's thoughts on Cervantes reveal even more on the person-oriented vs. action-oriented approach I just mentioned. He claims in his essay "Cambio de inteligencia" that Cervantes

had never put more of his own personality in any work as in this one. Tomás's trips through Europe, his earnest desires to know and make sense of the world, reflect Cervantes's trips to Italy, Flandes, France, etc. The graduate did not visit Paris, says Azorín, simply because Cervantes never went there (184). As regards his madness, it symbolizes a new sensibility "extremada, delicadísima, *vidriosa* . . . " which does not make one lose his judgment, but rather sharpen it. Azorín characterizes this phenomenon as a radical change of intelligence:

> Cuando pasamos de un modo de ver la realidad, con demasía, extremosamente —en literatura, en arte—, ¿qué es lo que hacemos sino cambiar de inteligencia? . . . Sintiendo ardores románticos, pensando románticamente, si llegamos a una visión clásica de la realidad, con todas sus alleganzas, ¿qué hacemos sino cambiar, como Tomás Rueda, de inteligencia? [5]

Much has been written about Azorín's reading of Cervantes and about the lyric and psychological nature of his novel *Tomás Rueda*. After all, he re-wrote Cervantes's story more than merely analyze it. Nonetheless, as a critic, his interpretation pertains to this discussion in that it grows out of the anomalies of Cervantes's work, suggesting a pattern different from classical Renaissance standards. Yet, what pattern exactly is this? What type of humanism or modernity does that sensibility reflect? To what extent is it even fair to speak of modernism in Cervantes, just because he wrote a story of some-one and not of some action?

An approach to these questions can be found in a more recent study of "El Licenciado Vidriera" by Alban Forcione, *Cervantes and the Human-*

ist Vision. He contextualizes the epistemological significance of Tomás's adventures, though clearly discarding any sensibility in his madness. He claims the story is "a tale of intellectual *hubris*" similar to the myth of Faust, in the context of a world troubled by sudden expansions in the field of knowledge: "his transformation must be viewed in moral terms as a fall, and . . . his fall must be connected with his acquisition of knowledge" (240). Drawing on Erasmus' vision of man, Tomás meets the definition of the cynic, a flawed philosopher whose conduct belies the virtue of *humanitas* on account of his "breathless pursuit of glory through study" and his derisive dealings with others (263). Thus, for instance: " . . . his terrified reaction to his friends' kind offer of an embrace, in its powerful irony, is undoubtedly the most eloquent dramatic expression of his failure in the work" (274). This process of dehumanization becomes even comic when it reaches the point of self-contradiction:

> . . . one of the faults that he consistently castigates in others is malicious speech. He laments that poets slander one another and compares them to growling curs . . . At the same time he devotes nearly all his energies to denouncing those around him, and he evidently enjoys being approached as an expert in the art of defamation (279).

Therefore, Cervantes, the Renaissance man, seems to warn us severely against "the poisons of the intellect" (305), and to uphold the Erasmian principle of *humanitas* through the implicit critique of his protagonist. Then, ultimately, Tomás's healing —the withdrawal from his "fragile

paradise of intellectuality" (316)— and his virtuous death as a soldier represent a significant redemption from his fall.

In this light, though, I would ask whether Forcione's presentation of Tomás as a Diogenes, a flawed cynic, also excludes his characterization as an Ovidian *vates*. It seems it would, if we take the embrace incident, for instance, as "the most eloquent expression of his failure," rather than as a turning point for success in making others believe his new condition.[6] On the other hand, Forcione's insight into the essence of Cervantes's novelistic art may help to reconcile those two sides of *Vidriera*, and to explain the kind of innovation in story-telling that someone like Azorín considers radical. In a chapter dealing with the paradoxical portrait of Cervantes's cynic —namely, his "fine critical powers" coupled with his "ruthless stereotyping"— Forcione claims the author exposes traditional Renaissance theories of *decorum* (266). Especially, Tomás follows a notion of "exemplarity" based on limited "types," rather than "individuals," shown by his "little interest in pausing to examine carefully, to distinguish, and to judge." A poignant example of this unfair and narrow outlook comes when, "following his . . . satirical observations on the canonization of friars, a charitable Hieronymite appears to cure him of his torment" (267). Tomás's vision thus opposes diametrically that of Cervantes in *Don Quixote,* who often presents characters in "non paradigmatic" situations. This later approach disengages characters from the defining "features," "habits" and "attributes" of their particular social type (264).

Yet, Forcione continues with the theme of the cynic, without taking the further step of considering Tomás as yet another creature of Cervantes able and called to transcend predetermined types. For even if the graduate does not discriminate in others between types and individu-

als, Cervantes creates in him a few clear stages of character development, or different types. Now, from the point of view of the fragility of fiction one could define a "type" as a rigid semblance, a single-dimensional fake representation of someone, and therefore a fragile image inclined to break and shatter upon a substantial change in the action. And this is precisely what happens to Tomás when he visits Italy, namely, that the inexperienced and naive type in him starts to crumble, and when he falls for the poisoned meal it actually shatters. Similarly, when he goes mad and begins to deal with people from all social classes, the introverted type in him shatters. When he overcomes his madness and tastes the bitterness of rejection, the Ovidian *vates* in him shatters. And when he goes to war and dies for his country the Cynic type in him shatters. Forcione reiterates that dying at war constitutes the ultimate redemption of his flawed philosophy of life. Nevertheless, I would say that in the most fundamental way Tomás breaks out of his fragile typification when he returns to sanity, because he comes to grip with reality and stops acting as fiction, as a fictional character, as a "glass man." He then appears before our eyes as a mature and experienced real person, as far as the limits of fiction may ever allow for such reversal of life and literature.

Cervantes's greatest challenge in writing this novella, and similarly in writing "El curioso impertinente," could thus be understood as the re-definition of what it means to write a story. Characters like Camila or Tomás, rather than single actions, hold together and mold the plots of these stories. By contrast to classical models, these glass characters and glass fictions inaugurate a tradition where turns and transformations do not have to arise from tragic determinism and inevitability. Moreover, his concern with "the problem of the medium" and his bold

incursions into the limits of verismilitude and *decorum* deserve an altogether separate category in the theory of poetics, even of modern poetics. His ability to fashion ever more complex and fragile layers of make-belief, only to expose and shatter them afterwards, provides the particular charm and the personal signature of his authorial genius.

Alvaro Molina
New York University

NOTES

[1] "El curioso impertinente" dates to the fall of 1604, when the author is known to have submitted his work for publication (Cervantes, intr. *DQ*, xviii) and "El Licenciado Vidriera" has also been dated to ca. 1604 (Segre 59).

[2] My translation: He sometimes thought to be [made out] of glass, and would not allow to be touched. He binded rods of iron to his clothing, and equipped himself in many ways so that, upon falling, he would not shatter. The Latin text is quoted by Enea Silvio Piccolomini *I Commentarii*, Milán, Adelphi, 1984, book VI, ch. 4. (Segre n.11)

[3] From a perspective of poetics, then, since Tomás's madness results in his fragile, fictional, and poetic qualities, it would be fair to say that madness inspires Tomás's fragility just as lust inspired Camila's fidelity. C.B. Johnson has written about "madness" and "lust" in Don Quixote from a psychoanalytical perspective (*Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote,* Berkeley: U of California P, 1983). I find very significant that madness and lust are so closely connected with poetic inspiration in Cervantes's stories.

[4] El Saffar offers a psychoanalytical view of Tomás's fragility based on an "awareness of vulnerability" that she sees present from the beginning in "the refusal to give his family's name or his place of origin, the fear of a sea voyage and repugnance of soldiers . . . , his solitary, restless travels, and his avoidance of love and marriage" (56-57). Personally, I find greater discontinuity between a rather naive Tomás that leaves his studies to visit Italy or gets food poisoned by a stranger, and the surprisingly quick and witty *Vidriera* who distrusts everything and everyone.

[5] Rather than Cervantes, however, a prime example of this "sensibility" and change of intelligence, according to Azorín, is Frederich Nietzche, who in *El viajero y su sombra* reacts against a certain romantic pessimism and sets out to create "a new climate: . . . a climate of soul contrary to my old soul" (182). Azorín finds Nietzche's new "climate" strikingly similar to Tomás's transformation, down to the details of having a special "diet and discipline" to free the spirit, or a certain "cynicism" he says he acquires, to the point of comparing himself to Diogenes, the famous pre-Socratic Cynic.

[6] The failure in that episode —if any— would be that of the "friends," whose insensitivity calls for a disproportionate display of grief before yielding to the prerogatives of a "glass graduate." Tomás's failure, on the other hand, would come at the end of the story, upon returning to sanity and losing all those people he had entertained and gained as an audience. This could be the reason why he thinks it such a blow —to the point of abandoning his career— the fact that no one takes him seriously anymore, and that they stop listening to him in boredom.

WORKS CITED

Aristotle. *On Poetry and Style.* Ed. and trans.: G.M.A. Grube. Indianapolis: Hackett, 1989.

Avalle-Arce, Juan Bautista. *Nuevos deslinces cervantinos.* Barcelona: Ariel, 1975.

Ayala, Francisco. *Cervantes y Quevedo.* Barcelona: Seix Barral, 1974.

Azorín. *Tomás Rueda.* Ed. Miguel Angel Lozano Marco. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994.

Burke, Ulik. *Spanish Salt.* London: Norwood, 1976.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quixote.* Ed. Manuel Arroyo Stephens. Madrid: Turner, 1993.

—. *Novelas ejemplares.* Ed. Frances Luttikhuizen. Barcelona: Planeta, 1994.

El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction.* Berkeley: U of California P, 1984.

—. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels.* Princeton, NJ: Princeton UP, 1982.

Gaylord, Mary. "Los espacios de la poética cervantina." *Actas del III Coloquio Internacional* (1990). Madrid: Anthropos, 1993.

Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote.* Berkeley: U of California P, 1983.

Murillo, Luis A. *Critical Introduction to* Don Quixote. New York: Peter Lang, 1988.

Segre, Cesare. "The Psychological Structure of 'El Licenciado Vidriera.'"

Actas del III Coloquio Internacional (1990). Madrid: Anthropos, 1993.

Spadaccini and Jenaro Talens. *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

De economías y linajes en "La Gitanilla"

Desde su primera frase, el texto cervantino nos invita a meditar sobre los dos grupos sociales que son gitanos y aristócratas, en función de juicios de valor contrastivos. La primera frase se ocupa de marginalizar y estigmatizar a los gitanos, desde dentro de los valores y el discurso oficiales de una sociedad racista y conformista, en la que el valor de la persona está dado de antemano por su genealogía. El narrador cervantino caracteriza a los gitanos como un sub-grupo definido por lo que se llamaba entonces su *linaje* o *sangre*, constituido como grupo y apartado de los demás grupos sociales por aquel determinismo genético, criado aparte para que las características genéticas propias del grupo alcanzasen su pleno desarrollo. Los gitanos, según el narrador cervantino, nacen con una misión particular, determinada por su genealogía, y sus costumbres de crianza están encaminadas a la realización de aquella misión social. "Nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y salen con ser ladrones" (*Novelas ejemplares* 73).

La reacción del lector a esta frase, o a lo menos la reacción del lector de finales del siglo XX, está determinada por la idea que tiene de Cervantes. El lector para quien Cervantes es un portavoz de los valores oficiales atribuye la valorización negativa de los gitanos al propio Cervantes. De ahí que se siente aliviado al leer, en la próxima página, que la heroína de esta novela no es gitana. A partir de aquí este lector formula una serie de preguntas al texto, todas en función de cómo,

cuándo y en qué situación narrativa se revelará la identidad verdadera de Preciosa. Y conste que no importa demasiado quién o qué resulte ser en realidad, porque ya sabemos lo central, que ella es "nacida de mayores prendas que de gitana" (74). De modo que aceptar la versión que el narrador ofrece de los gitanos implica unas actitudes concretas tanto hacia Cervantes como hacia los gitanos. Esta lectura es hoy en día la que impera. Concretamente, el cervantista norteamericano Alban Forcione insiste una y otra vez en la superioridad en todos los sentidos de los aristócratas sobre los gitanos, a quienes no vacila en llamar "demoníacos." El cosmos de Forcione está organizado verticalmente, en forma de una jerarquía en la que la superioridad moral es inseparable de la superioridad social. La jerarquía humana, cuyo ápice es el rey y la aristocracia, se prolonga en el cielo. El matrimonio final de Preciosa, ya doña Costanza de Azevedo, con don Juan de Cárcamo, no ya el gitano Andrés Caballero, constituye el triunfo de los valores oficiales: el orden social correcto ha sido reestablecido, todo está en su sitio. La jerarquía humana, donde el matrimonio Costanza-don Juan repite la unión real Margarita-Felipe, ha vuelto a ser reflejo fiel de la divina, que incluye los matrimonios Santa Ana-Joaquín, y María-José ("'La Gitanilla' as Erasmian Romance").

Si por el contrario el Cervantes que el lector se imagina está en desacuerdo con los valores oficiales, sea desde la perspectiva del primer Américo Castro, el del humanismo erasmista, o del Castro posterior que lo veía todo en función de los conflictos intercastizos entre cristianos viejos y nuevos, no se puede leer esta primera frase sin intranquilizarse. Entonces, si quien lee es un lector profesional formado en la tradición anglo-americana, recurre a unas nociones de análisis literario que aprendió en Henry James y Wayne Booth, y establece una distancia

entre el narrador, portavoz de un mensaje social reaccionario y por eso mismo intolerable, y el Cervantes ideal que se imagina, que a lo mejor tiene un mensaje social más egalitario escondido en alguna parte. O, puede servirse de una asociación intertextual inversa pero poderosa, determinada por su lectura del *Romancero gitano* de Lorca, donde los gitanos significan el espíritu libre, la libertad, la fuerza irrepresible de la vida, frente al conformismo inmovilizador de la Guardia Civil. A partir de aquí este lector también formula una serie de preguntas al texto, muy distintas a las formuladas por el lector que identifica a Cervantes con los valores imperantes. Las preguntas de este segundo lector giran en torno a cuál podrá ser el mensaje "verdadero" oculto, y cómo y cuándo y por qué señales va a poder reconocerlo. De modo que se dispone a leer el texto a contrapelo, no aceptando ninguna aseveración en sentido recto, tal como suena, sino buscando siempre desconstruir, desmantelar, volver cabeza abajo el discurso del relato. En lo que se refiere a la oposición entre nobles y gitanos, este tipo de lectura será tentada a invertir la relación oficial y buscar una superioridad moral en los gitanos. El vivir cerca de la Naturaleza, gobernados por los ritmos diurnos y estacionales, y el no pretender cargos y honores, por ejemplo, podría ser un ejemplo de un orden moral superior al orden moral aristocrático. Pero, ¿qué hacer, entonces, del hecho insoslayable de ser todos los gitanos ladrones? Muy poca materia para una superioridad moral.

En lo que sigue quiero prescindir de superioridades morales y colocar a gitanos y aristócratas en sus respectivos órdenes económicos, dejando de lado por el momento la dimensión ética y el alegorismo idealizante que ve en Preciosa, por ejemplo, una representación de la poesía. Lo que pasa es que "La Gitanilla," como casi todos los escritos

cervantinos, es un texto rebosante de economía, pero sólo recientemente se ha empezado a poder ver la presencia y el alcance de esta dimensión materialista, gracias en gran parte a los esfuerzos del hispanismo francés. Entre los hispanistas norteamericanos que se han ocupado de lo económico en este texto cabe mencionar a Robert ter Horst, a William Clamurro y a Joan Ramon Resina. Todos se sirven de un análisis económico-simbólico para a fin de cuentas abogar por un Cervantes portavoz de los valores oficiales. Yo quiero modestamente discrepar, mediante un análisis menos simbólico y más apegado al materialismo histórico.

El orden económico aristocrático se define por ser primitivo e improductivo. Este orden económico está visible en el garito madrileño, poblado exclusivamente de nobles. Estos señores se dedican al consumo, del dinero y del tiempo. El texto habla de: "muchos caballeros que, unos paseándose y otros jugando a diversos juegos, se entretenían" (72). Efectivamente, estas actividades improductivas son las señales de ser estos señores aristócratas. Su vestimenta es otra señal de identidad, ya que uno jura por "el hábito que traigo en el pecho (y puso la mano sobre uno de Calatrava)" no molestar sexualmente a Preciosa y sus amigas. Aquí la amenaza de rapacidad sexual se suma a los rasgos identificadores de hombres aristócratas, junto con la vestimenta y las actividades económicas improductivas, que además de jugar suponen dar dinero a los mirones que presencian el juego, como ejercicio de aquella *liberalidad* que tanto conviene a su nobleza. Robert ter Horst se extrema en la observación y aprobación de la liberalidad aristocrática ("Une Saison en enfer").

Cuando el joven don Juan se presenta ante Preciosa y declara su amor, insiste en su calidad de aristócrata, tal como el estamento

aristocrático se ha definido ya en la escena del garito. Le muestra su hábito con la cruz al pecho, le anuncia su linaje (y conviene observar que el linaje de don Juan es únicamente el patri-linaje, el del padre), y le ofrece dinero. La casa de don Juan, es decir la casa del padre de don Juan, ofrece otra visión del orden económico aristocrático. Al padre se le describe en función de su "hábito de cruz colorada en los pechos," y de su ejercicio de liberalidad, ambos reconocibles como señales de hidalguía. Lo primero que dice es: "Subid, niñas, que aquí os darán limosna" (92). Después ofrece un "doblón de oro de a dos caras" por un espectáculo de canto y baile. Insiste en el patri-linaje en el mismo acto de remandar a su hijo otra vez a la niñez, llamándole "don Juanico mi hijo," cuya significancia no deja de percibir Preciosa, que pasa en seguida a diminutizar a su futuro marido nada menos que cinco veces.

Para rematar esta exposición del sistema aristocrático quiero invocar la figura enigmática de Clemente, conocido casi universalmente como el paje-poeta. O sea que se le identifica con los valores universales antimaterialistas, junto con Preciosa como representación alegórica de la poesía. Se suele verle también como una especie de desdoblamiento de la figura de Andrés, que repite los valores positivos del protagonista. Esta manera de leer tiene el efecto de oscurecer lo que yo considero su verdadera función dentro de la novela. Veremos.

No se suele observar, por ejemplo, que Clemente se llama don Sancho y que es tan aristócrata como Preciosa y Andrés. Es pariente de un conde que el texto no nombra. Antes de verse con los gitanos ha estado en Madrid, metido en un episodio típicamente aristocrático tipo *capa y espada* que ha resultado en las muertes de dos caballeros y en la fuga del propio Clemente-don Sancho. Su linaje aristocrático, junto con la común actividad de agresión con un arma ofensiva y asesinato de

otro ser humano, todo esto es lo que de veras identifica a Clemente-don Sancho con Andrés-don Juan. Es más, don Sancho está insertado también en un sistema económico, en este caso el trato en metales preciosos de América. Don Sancho se dirige a Sevilla, donde tiene "un caballero ginovés, gran amigo del conde mi pariente, que suele enviar a Génova gran cantidad de plata" (115). Don Sancho piensa acompañar la plata desde Sevilla a Cartagena, y de allí a Italia, donde estará a salvo de sus perseguidores. Es decir que don Sancho se autoidentifica como un aristócrata asociado a la forma aristocrática de práctica económica al nivel más alto: el paso totalmente improductivo de metales preciosos desde América hasta Genova a través de España. Se trata de una operación de extracción y explotación de una riqueza que ya estaba allí y cuyo valor está ya dado, que no se somete a ninguna operación humana que aumentara su valor. Sin embargo, antes de llegar a Génova habrá pasado por no se sabe exactamente cuántas manos y todas habrán extraído su parte de provecho. Es de notar, y ya lo hemos notado, que este provecho no es el resultado de un aumento en el valor del metal, sino de una serie de operaciones de extracción que repiten la primitiva extracción del metal de la tierra. En resumidas cuentas, se trata de una operación económica a la aristocrática, que quiere decir retrógrada, parasítica e improductiva. Ya en 1976 Pierre Vilar señalaba el carácter económicamente retrógrado de la conquista de América;

> En Castilla, las clases dirigentes han realizado la conquista del Nuevo Mundo como hicieron la Reconquista hispana: *a la manera feudal.* Ocupar las tierras, reducir los hombres a servidumbre, arramblar los tesoros, todo eso no prepara a invertir

> en el sentido capitalista de la palabra. Una naciente burguesía pudo haberlo hecho entre 1480 y 1550. ("El tiempo del *Quijote*" 339-40)

pero huelga decir que semejante burguesía no llegó a formarse.

El contraste más evidente, o más aparente, entre nobles y gitanos, donde los respectivos sistemas económicos se perfilan con mayor claridad, se da cuando don Juan / Andrés se junta a los gitanos y llega en una mula de alquiler, que él insiste ha de ser muerto y sepultado para borrar la huella de su huida de la casa paterna. Los gitanos, en cambio, quieren cambiar el aspecto de la mula y revenderla. Don Juan / Andrés revela una mentalidad típicamente aristocrática. Para él la mula sólo tiene valor de uso. Una vez cumplida su función, se vuelve un objeto sin valor y hasta un impedimento. Para los gitanos, el animal tiene valor de uso y de cambio. Este último, el valor de cambio, puede ser aumentado mediante la intervención de un agente humano, en este caso los gitanos expertos en disfrazar la mula hasta que, en palabras de uno de ellos, ni su propia madre la reconocería. Para los gitanos, la mula es una comodidad, cuya función es entrar en el círculo de operaciones de cambio. La teoría económica del aristocrático don Juan es evidentemente retrógrada e improductiva respecto a la de los gitanos.

Pero este contraste no lo es tanto. Si comparamos lo que acabamos de observar de los gitanos y la mula de alquiler con lo que hemos visto de don Sancho y la plata americana nos damos cuenta de que hay un elemento común, compartido por gitanos e hidalgos. Me refiero a que el objeto de valor en uno y otro caso, mula de alquiler y metal precioso, es una riqueza o un bien quitado a otro, no exactamente un producto, sino el resultado de un acto de rapiña. ¿Qué derecho tienen los gitanos

a la mula de alquiler que don Juan introduce gratuitamente entre ellos, y qué derecho tiene el conde pariente de don Sancho a la plata procurada por el trabajo de mano ajena? En esta comparación podemos vislumbrar una relación inesperada entre gitanos y aristóctratas.

Volvamos un momento a la primera frase de la novela, que define a los gitanos en función de su linaje y su misión social. Hemos insistido en el determinismo genético, de un grupo que nace con una misión social que le es propia, que cría a sus niños aparte de la gran masa de la sociedad y que se dedica a prepararlos a realizar el destino que la genealogía les impone. ¿Qué pasa si sustituimos a aristócratas en vez de gitanos en esta frase? No pasa absolutamente nada, es decir que tanto gitanos como hidalgos se definen en función de los mismos criterios: determinismo genético, crianza aparte, misión social especial y bien definida.

Partiendo de esta base podemos invocar aquel "ensemble d'affinités secrètes" entre gitanos y aristócratas notado por Bernard Leblon y que consiste en un desprecio, desprecio que llega a la negación total de acatar las normas de comportamiento vigentes para los demás miembros de la sociedad. Leblon señala concretamente el interés por los caballos, por las mujeres y por los pasatiempos tales como el canto y baile. Leblon relaciona las actitudes gitanoaristocráticas con el feudalismo tardío y observa que aquel viejo orden sería desplazado dentro de pocos años por un orden nuevo que él llama burgués (*Les gitans d'Espagne* 24). Así que, a fin de cuentas (para seguir dentro del discurso económico), la distinción que parece tan clarividente entre gitanos y aristócratas queda por lo menos parcialmente deshecha, y en su lugar aparece la simpatía secreta lebloniana. Partiendo de otras bases, Alban Forcione afirma que (traduzco libremente) "el orden perverso gitano, con su

institucionalización del hurto, su represión patriarquista de la mujer, y su moral autoritaria, se parece menos al mundo real de los gitanos o a ninguna otra presencia amenazadora que al orden socio-político establecido e imperante de la España de entonces" ("Afterword" 350).

Pero antes de concluir que todos son más o menos iguales y que tanto valen gitanos como aristócratas y que Cervantes sigue siendo tan impenetrablemente ambiguo como siempre, conviene recordar que hemos hablado sólo de *hombres* aristócratas y *hombres* gitanos. Y hemos hablado sólo del orden económico propio del feudalismo tardío, sin referirnos al nuevo orden, o nuevo orden posible, a base de un capitalismo burgués.

Pasamos primero de hombres a mujeres. El relato empieza hablando de mujeres, de Preciosa y su abuela, las dos envueltas en una tupida red de referencias y asociaciones a lo económico. El nombre Preciosa, sin ir más lejos, apunta ya a un objeto de valor. Joan Ramón Resina observa que la abuela considera a Preciosa como un capital a invertir: "la vieja gitana . . . pone en movimiento la aventura, invirtiendo su activo y atendiéndolo como buena especuladora" ("Laissez-faire y reflexividad erótica"). El texto efectivamente nota que en Preciosa la vieja tiene un "tesoro" (62), y que quiere "acrecentar su caudal" (62), y "vender su mercancía" (64). Preciosa también dispone de un capital en la forma de "villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas" (62). Posee también otra forma de capital aún más importante: su sexo, o mejor dicho, su virginidad. Francisco Márquez Villanueva ofrece una documentación exhaustiva de las relaciones entre el nombre y concepto "preciosa," "joya," "joya preciosa" y el sexo femenino, pasando desde el libro de Proverbios a través de Erasmo, Vives, Fray Luis de León, y con cambio de signo, Freud y Robert Scholes ("Bonifacio y Dorotea" 76-79). Y

Preciosa misma precisa:

> Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque en fin, será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima. . . . Si vos, señor, por sola esta prenda venís, no la habéis de llevar sino atada con las ligaduras y lazos del matrimonio; que si la virginidad se ha de inclinar, ha de ser a este santo yugo; que entonces no sería perderla, sino emplearla en ferias que felices ganancias prometen. (85)

Preciosa no podría ser más clara ni específica. La virginidad es primero una mercancía que se vende. Poco importa que no se vende por dinero, sino por "las ligaduras y lazos del matrimonio," como ella dice. Sigue siendo una mercancía, que a renglón seguido pasa a ser un capital para ser invertido, o como ella dice, "empleada en ferias que felices ganancias prometen." Se trata incluso de un pensamiento avanzado y posiblemente arriesgado para la época, porque da por sentada la legitimidad de sacar provecho de las operaciones de cambio practicadas en las ferias. En todo caso, los tecnicismos esgrimidos por la gitanilla quinceañera no estarían fuera de lugar en los escritos de un Tomás Mercado o un Martín de Azpilcueta.

De modo que nieta y abuela ya están metidas en un sistema económico de marcado aspecto progresista a base de especulaciones y operaciones de cambio. Pero ellas no son las únicas mujeres de la novela. Todas las mujeres gitanas están metidas en un sistema que depende de las nociones de manufactura y plusvalía. Me refiero al

negocio del espectáculo, lo que en inglés se llama *show business* y en mi ciudad simplemente *the biz*. Mientras los hombres aristocráticos están practicando el *otium cum dignitate* y viviendo de sus rentas a costa del sudor ajeno, y mientras los hombres gitanos se están dedicando a lo que el doctor Carlos García llamaba "la desordenada codicia de los bienes ajenos," las mujeres gitanas están trabajando como veremos. El texto dice escuetamente que la abuela "buscó [versos] por todas las vías que pudo, y no faltó poeta que se los diese; que también hay poetas que se acomodan con gitanos, y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia" (62). Se esboza aquí toda una cadena de operaciones manufactureras, ventas y reventas, que reproduce, o mejor anticipa, el sistema vigente a partir de la revolución industrial. Se trata de una materia prima, que es la lengua, trabajada primero por un poeta, y transformada por él en un producto manufacturado: un poema. Mientras la lengua estaba a la disposición de todos, gratis, el producto manufacturado ya tiene un valor, de uso pero sobre todo de cambio. El poeta vende su producto a las gitanas, como el texto dice. Pero no recibe dinero. Es una venta a lo moderno, basada en el crédito, la promesa, o mejor la creencia, de una ganancia futura, aquellas prometidas "felices ganancias" de las que habla Preciosa. Pues bien, las gitanas a su vez operan una tranformación en el producto comprado, lo que vuelve a aumentar su valor. Las gitanas transforman el texto poético en un espectáculo, que ellas venden a los consumidores últimos, en las calles, en las plazas, en los garitos y en casa del padre del aristocrático don Juan de Cárcamo. Es aquí cuando empieza a moverse el dinero. El texto se llena de referencias a las monedas que la vieja recoge en su hucha. Ahora las gitanas pueden pagar al poeta el precio de los versos y quedarse con lo que sobra, como ganancia. En muy

resumidas cuentas se nos esboza el sistema económico moderno, el destinado a reemplazar al feudalismo en el mundo moderno, la onda del futuro fuera de España, pero en la sociedad de Cervantes desprestigiada y marginada, doblemente marginada por ser cosa de gitanos y cosa de mujeres.

Una rápida comparación con la actividad poética del aristocrático Clemente-don Sancho aclarará el carácter comercial moderno de la operación de las gitanas. Clemente escribe poesías que le regala a Preciosa, e incluye algún dinero junto con los versos. Es decir que el ejercicio poético de Clemente va ligado al ejercicio de *liberalidad* semióticamente relacionado a los aristócratas que hemos visto, por ejemplo, en el garito madrileño. Es más, los poemas de Clemente sólo tienen valor de uso. Están destinados exclusivamente al entretenimiento de los aristócratas, primero en el garito y luego en casa del padre de don Juan. Y es Clemente quien ofrece la definición, tantas veces citada y antologizada, de la poesía como "joya preciosísima," lo que convierte a Preciosa en una alegoría viviente. Preciosa-poesía es una

> . . . bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad. Las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican. (91)

Por tres motivos, pues, la participación de Clemente en el proceso de producción y consumo del discurso, en este caso poesía, subvierte, o a lo menos está en las antípodas del mismo ejercicio practicado por las

mujeres gitanas.

Aquí me parece oportuno referirme más extensamente al estudio de Robert ter Horst ("Une Saison . . . "), que tiene el mérito de ser el primero en esta línea económica. Ter Horst distingue entre el sistema económico gitano, definido por la escasez y la esterilidad, lo que conduce al afán desmedido de lucro (moralmente reprensible), y el sistema económico aristocrático, definido por la abundancia y consiguiente liberalidad (moralmente superior). Ofrece como emblema del primero el puño cerrado en forma de garras de ave de rapiña, y del segundo la mano abierta de la generosidad. Pero hemos visto que la oposición aristócrata-gitano no funciona. La cancelan la secreta simpatía observada por Leblon y la mutua dependencia de lo ajeno, lo robado o lo expropriado que hemos observado nosotros. Por otra parte, la oposición esterilidad-liberalidad tampoco me parece la más apta para aclarar lo que pasa en este texto. Ya he insistido aquí en el papel de las mujeres gitanas. Me gustaría seguir en esa línea y proponer, en vez de la oposición esterilidad-liberalidad, otra que opondría esterilidad a fecundidad. Esta otra oposición está en el eje del pensamiento económico moderno de corte capitalista.

Las mismas nociones de hacer fecundo, de parir, crecer y demás que asociamos con el capitalismo, todas llegan metafóricamente desde la generación biológica. Son analogías que funcionan desde los inicios del pensamiento económico en la antigüedad helénica, cuando una misma palabra, *tokos*, designaba tanto la descendencia humana como la ganancia monetaria.[1] Así que la biología, sobre todo la generación humana proporciona todo un sistema tropológico para figurar la actividad económica. Ni que decir tiene que la noción de fecundidad humana está ligada a la mujer, de modo que se nos esboza la posibilidad de una

intercambiabilidad (para no salir del marco económico) entre los dos campos semánticos de fecundidad biológia y fecundidad económica. El relato cervantino explota esta equivalencia.

Hemos visto que en el texto cervantino la fecundidad económica es propia de las mujeres, sobre todo de las mujeres gitanas. En lo que queda quiero pasar revista a una serie de mujeres nombradas en el texto en las que se combinan las nociones de fecundidad en los dos sentidos que hemos visto con el fenómeno del linaje, que tanta importancia reviste en la sociedad de Cervantes. Se me objetará que el proceso de generación biológica exige la participación activa del varón y que por tanto es inexacto cuando no injusto borrar al padre del discurso crítico. Sin embargo, como espero hacer ver, el texto cervantino se ocupa precisamente de marginalizar hasta borrar la figura del padre y la función paterna.

La escena en casa del anónimo Teniente de Corregidor en Madrid, tan finamente analizada por Francisco Márquez ("La buenaventura de Preciosa"), ofrece un ejemplo a nivel de a ras de tierra. Se recordará que la casa del señor teniente se caracteriza por su esterilidad. Se refiere, claro está, a una esterilidad económica. Nadie tiene con qué pagar a las gitanas. Por otra parte, todos recordamos, después de Márquez, lo que significa que el teniente sea experto en "arrimar la vara." Se alude a sus proclividades sexuales. Una crítica moralizante, con Forcione a la cabeza, ha insistido en la dimensión ética de esta ocupación "constante y virtuosa" del teniente como violación de las obligaciones sagradas del matrimonio ("'La Gitanilla' as Erasmian Romance"). En este contexto es curioso observar que el teniente no ha podido hacer encinta a su propia mujer. Ella, que dicho sea de paso tiene un nombre, mientras su marido

permanece anónimo, sí tendrá hijos, pero sólo después de enviudar y casarse con otro hombre. Tendrá un hijo canónigo, pero no de la iglesia de Toledo. Como apunta Márquez, lo de Toledo sirve para identificar a doña Clara como conversa, estigmatizada por su sangre no limpia. Pero en el mismo acto de llamar la atención sobre su marginación social, el texto anuncia la fecundidad de ella y la correspondiente esterilidad de su marido. Quien también es responsable, huelga decir, de la esterilidad económica de la casa que todo el mundo ha observado.

Subiendo la jerarquía humana, el texto se ocupa de la pareja real, Margarita de Austria y Felipe III. Un romance cantado por Preciosa y sutilmente analizado por Michael Gerli ("Romance and Novel: Idealism and Irony in 'La Gitanilla' ") celebra la reciente maternidad de la reina, su salida a misa recién parida, su belleza, su parecido tanto a Preciosa como a la Virgen María, y sobre todo su fecundidad. En este poema de 119 versos, exactamente cuatro están dedicados al padre, y son éstos: "A su padre te encomiendo, / que, humano Atlante, se encorva / al peso de tantos reinos / y de climas tan remotas." No hace falta ser Freud para poder captar el sentido de aquel "estar encorvado" en función de la potencia sexual masculina.

Otro romance de Preciosa celebra la fecundidad tardía de Santa Ana que tanto sorprendió al benemérito San Joaquín. Este poema de 48 versos contiene exactamente dos alusiones, pasajeras, al padre. En lo que se insiste, en cambio, son la fecundidad de la madre y la cadena de linaje que empieza en ella. Ana la madre de María, María la madre de Jesús. Lo que nos conduce al caso más notorio de la marginación del padre, el caso María-José, aludido tanto en el poema dedicado a Santa Ana como en el otro sobre la reina Margarita.

Lo que aparece en este texto es una nueva manera de contar el linaje. Normalmente se pensaba en función de la sangre—limpia o manchada; hidalga o pechera—y de la identidad del padre. La propiedad que pasa de una generación a otra se llama precisamente "patri-monio." Es decir que lo normal era un sistema no sólo patriarcal (lo que va sin decir), sino patrilineal también. Lo que este texto propone es una genealogía matrilineal. Preciosa misma al principio pertenece a un matrilinaje, definido por ella y su abuela. El linaje de doña Clara, mujer del teniente, empieza en ella. El linaje del futuro Felipe IV aparece en el texto como obra de su madre. El linaje de Jesús es también un matrilinaje, de Santa Ana pasando por María. Una y otra vez asistimos a la marginación, cuando no la exclusión, del padre.

Volvamos una vez más a Preciosa. Juan Bautista Avalle-Arce observa que el folklor está repleto de historias de amantes, o mejor pretendientes, puestos a una serie de pruebas para determinar su aptitud para casarse con la mujer.[2] Muchas veces se trata de una princesa-hija y un padre-rey, pero siempre las pruebas son impuestas por el padre. La novedad de "La Gitanilla" para Avalle-Arce reside en que Cervantes defrauda las expectativas normales del lector. Aquí no es el padre quien impone las condiciones que determinan el acceso a la hija, sino Preciosa misma. Preciosa hace caso omiso de las relaciones normales entre padre, hija, y el cuerpo de ésta. Ella reemplaza la *patria potesta* normal (y explícita en el discurso del viejo gitano que la destina a Andrés) con una declaración de auto-propiedad y control de su propio cuerpo. Se ha hecho un lugar común insistir en la libertad de Preciosa y relacionarla con la de otros personajes cervantinos, Marcela entre ellos. Pero en lo que quiero insistir aquí es en la exclusión del padre, perceptible en Preciosa a través de un contraste implícito entre

lo que ella hace y una venerable tradición literaria y folklórica que da por sentada la primacía del padre. Preciosa es la última de una serie de mujeres que borran al padre para reclamar los derechos de madres e hijas.

Sin embargo, el precoz feminismo propuesto en el texto cervantino no triunfa. Al ser restituida al lugar que de veras le corresponde en la sociedad, Preciosa cae bajo el control del padre y se incorpora al orden patricéntrico, un orden que ahora sabemos que además de aristocrático y firmemente instalado en el poder, es represivo en cuanto a la mujer y retrógrado, parasítico e improductivo, en una palabra infecundo, en el orden económico. Los valores oficiales acaban triunfando, pero si hemos estado atentos al juego de órdenes económicos y su tropolización por medio de la mujer, podemos por lo menos cuestionar la adhesión de Cervantes a dichos valores.

Carroll B. Johnson
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] Ver Marc Shell, *The Economy of Literature* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978), 104.

[2] En el estudio introductorio a su edición de *Novelas ejemplares*, por Miguel de Cervantes. (Madrid: Castalia, 1987).

OBRAS CITADAS

Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce.

Madrid: Castalia, 1987.

Clamurro, William. "Value and Identity in 'La Gitanilla.'" *JHP* 14.1 (Autumn 1989): 43-60.

Forcione, Alban K. "Cervantes's 'La Gitanilla' as Erasmian Romance."*Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four* Exemplary Novels. Ed. Alban K. Forcione. Princeton: Princeton UP, 1982. 93-224.

—. Afterword. *Cervantes's* Exemplary Novels *and the Adventure of Writing.* Ed. M. Nerlich y N. Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1990. 348-50.

Gerli, E. Michael. "Romance and Novel: Idealism and Irony in 'La Gitanilla.'" *Cervantes* 6 (1986): 1-40.

Leblon, Bernard. *Les gitans d'Espagne.* Paris: PUF, 1985.

—. "Les parentés fictives chez les Gitans au siècle d'or." *Les parentés fictives en Espagne (XVIe et XVIIe siècles).* Ed. Augustin Redondo. Paris: Sorbonne, 1988. 86-99.

Márquez Villanueva, Francisco. "*Bonifacio y Dorotea*: Mateo Alemán y la novela burguesa." *Actas del VIII Congreso de la AIH* (1983). Madrid: Istmo, 1986. 59-88.

—. "La buena ventura de Preciosa." *NRFH* 34 (1985-86): 741-68.

Resina, Joan Ramón. "Laissez faire y reflexividad erótica en 'La Gitanilla.'" *MLN* 106 (1991): 257-78.

Shell, Marc. *The Economy of Literature.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

Ter Horst, Robert. "Une Saison en enfer: 'La Gitanilla.'" *Cervantes* 5 (1985): 87-127.

Vilar, Pierre. "El tiempo del *Quijote.*" *Crecimiento y desarrollo.* Ed. Pierre Vilar. Barcelona: Ariel, 1976. 325-43.

Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

Inverting the Paradigm: Preciosa's Problematic Exemplarity

In the 1611 edition of the *Tesoro de la lengua castellana o española,* Sebastián de Covarrubias begins his extensive definition of *gitano* with an unabashed cultural and social denouncement: "Esta es una gente perdida y vagamunda, inquieta, engañadora, embustidora" (642). This negative sentiment is likewise documented in the numerous *pragmáticas* issued against the gypsy race, the first of which can be traced to the Catholic Kings Ferdinand and Isabella, whose *pragmática* of 1499 issued in Medina del Campo and Granada mandated an "expulsión de todos los egipcianos que andan vagando" (Sánchez 84).

As rulers of a country that sought to redefine itself through cultural unity and assimilation, Ferdinand and Isabella were clearly anxious to remove the threat of the gypsies' troublesome presence, which was characterized by a vagrant lifestyle and an indifference to social and cultural systems of authority. Their initial *pragmática* assigned the gypsies "un plazo de 60 días" to either conform to a regulated standard of living or clear out, and went so far as to offer them relocation fees (Sánchez 31).[1] Those who wished to remain on the Peninsula were ordered to secure respectable employment; "oficios conocidos o señores a quienes sirvan," and those found in violation of the *pragmática* were promised a whipping of "100 azotes" before they were eternally exiled (Sánchez 85). The *pragmática* of 1525 re-issued by the Holy Roman

Emperor Carlos V (a document which would be subsequently reiterated in 1528 and 1534), introduced additional penalties: those apprehended would be sentenced to the galleys, or declared the legal slaves of whoever caught them: "... los reincidentes en la vagancia podían ser enviados a galeras, o declarados esclavos de quienes los apresaren" (Domínguez-Ortiz 320). In an effort to curtail the widespread effects of their nomadic enterprise, Phillip II's *pragmática* of 1586 prohibited the conduct of any business transaction without a notary document verifying permanent residence and specifying the nature of business in which the individual specialized. Not unlike their Moorish and Jewish compatriots, the gypsies constituted a persecuted minority, whose mere presence inspired "una desconfianza innata en el resto del pueblo español" (Sánchez 31). The lengthy trail of *pragmáticas* indicate that legislative efforts to control the gypsies were ineffective, and despite the threat of increasingly severe penalties, they persisted as "un pueblo inasimilable, incómodo, cuya vida era un perpetuo desafío a todas las leyes y todas las convenciones" (Domínguez-Ortiz 319).

Given these considerations, Cervantes's pronouncement on the gypsies which opens the tale of "La Gitanilla" undoubtedly reflects the prejudicial spirit of the seventeenth century dominant class. His behavioral observations of the gypsy lifestyle depict a biological predisposition to thievery which he characterizes as incurable:

> Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudianpara ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gan a del hurtar y el hurtar son en ellos

> como accidentes inseparables, que no se quitan sino
> con la muerte. (73)

From this ignoble social and historical context Cervantes introduces Preciosa, the first of his exemplary heroines in the *Novelas ejemplares*. As the inaugural heroine of the collection, Preciosa's character functions in an instructive capacity beyond the exemplary context to which Cervantes alludes in his prologue. In addition to presenting an *exemplum* from which the reader may extract or interpret a lesson, Preciosa also orients the reader in the experience of reading socially marginalized characters—the outsiders and outcasts—who are depicted in the subsequent tales.

Preciosa's ability to reclaim her rightful social and cultural status encodes the text with specific criteria regarding what constitutes heroic or exemplary behavior. Cervantes constructs a thematic framework wherein he depicts the protagonist as a cultural or societal outsider, a process which begins with Preciosa and recurs in all of the *Novelas ejemplares*. This essay will examine the manner in which Cervantes negotiates the conveyance of the *exemplum* in his representation of Preciosa, whose character manages to both invert and embody selective aspects of the paradigm of seventeenth century female exemplarity. Cervantes manipulates the model to accommodate his exploration of notions of identity, freedom, and conformity, then orchestrates a conclusion which cancels out those notions by imposing a retrospective sense of unreality. Ultimately, Cervantes reaffirms the beliefs regarding Preciosa's inborn excellence which he manifests at the outset of the tale and in doing so, offers the reader a traditional *exemplum* which is predicated upon the improbable aspects of the gypsy maiden's behav-

ior.

Preciosa's character is a study in unlikely contradictions: an honest gypsy, bold and chaste, witty and discreet, a virtuous street dancer whose behavior is both uninhibited and above reproach. Evidently, for every negative gypsy-like trait which Preciosa possesses, a counter balance is struck with an opposing attribute that not only belies her problematic background, but renders her "... la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama" (74). Even her brazen sense of what the narrator describes as *desenvoltura,* which as Weber has shown, comprises a variable though decidedly unladylike semantic range of interpretation, is carefully countered with a disclaimer: " . . . era algo desenvuelta; pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja o moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas" (74).[2]

Preciosa's *desenvoltura* is, in essence, a synonym for her "gypsyness," and although Cervantes may painstakingly distance her from the distasteful attributes of her fellow *gitanos,* it is through the representational scheme of the infamous gypsy identity and lifestyle that Preciosa is given the license to freely express and assert herself in the first half of the narrative. A code word for her gypsy identity, Preciosa's *desenvoltura* allows her to do what no self-respecting noble woman would do (such as public displays of street-dancing, or negotiating the terms of her financial transactions), while still upholding the ideal qualities of character found in a woman of superior station.

Nevertheless, Preciosa is a member of what history—and Cervantes—defines as an incorrigible minority, and since ultimately a

gypsy woman, regardless of her redemptive qualities, can be nothing less than an outsider, Cervantes is careful to allude to the possibility that she could be something more: " . . . y lo que es más, que la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada" (74). These hints of her social superiority, which Preciosa herself describes as "un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva" (99), will later authenticate the resolution to a plot that would otherwise prove historically and socially implausible.

Ruth El Saffar describes the contrary assumptions upon which the plot is based as "two absurd dreams—that a nobleman should marry a gypsy, and that a gypsy should be more noble than the thieving band with which she was brought up" (96). Amezúa y Mayo, however, offers an opposing view based on documented evidence: "en aquellos tiempos tales casos no eran raros," he submits, and further concludes that "el caso de don Juan de Cárcamo no hubo de ser el único" (20). Nevertheless, in order for this concept to make the leap from chaotic inversion (which these events, credible or otherwise, will generate) to a resolution worthy of exemplary literature, two things must happen: Preciosa's intuition regarding her superiority must be proven, and in turn her ignoble gypsy heritage must be disproven, before she may re-assume her once and future station as a civilized member of society. Yet it is only in the masquerade of an outsider—a gypsy—that the exuberant, active heroine has a voice and an autonomous identity.

Cervantes appropriates the representational device of the gypsies as outsiders not for the purpose of depicting or criticizing the various strata of seventeenth century Spanish society, as he does, for instance, in the guise of the loquacious canines of "El coloquio de los perros," but

rather as a means of privileging his heroine through her fictive status as a member of the societal fringe, allowing her *carte blanche* in terms of self-expression and definition.[3] This device of depicting societal outsiders whose identity eventually disintegrates so that they may reintegrate themselves appears in various incarnations throughout the exemplary novels.

Another exemplary character who undergoes a transformational trajectory similar to that of Preciosa is Tomás Rodaja of "El licenciado vidriera." Both characters experience an uninhibited autonomy which is not only provisional, but mediated by unforeseen circumstance. Preciosa's abduction by her gypsy grandmother is a capricious twist of fate that alters the status of her character, just as Tomas's innocent consumption of the poisoned quince alters his status by rendering him delusional. Preciosa descends from the ranks of nobility to those of a persecuted minority, and Tomás plummets from celebrated Salamancan scholar to a pitiable wretch who fancies himself made of glass. The emphasis lies not in the unfortunate circumstances of abduction or poisoning, however, but in the liberating consequence that this alterity will effect upon their respective characters. It follows, then, that Preciosa's temporary gypsy identity is to her precisely what Tomás Rodaja's temporary madness is to him. The gypsy girl's *desenvoltura* is the licentiate's *locura,* since her "gypsy-ness" endows her with the same freedom that Tomás Rodaja's madness allows him. This freedom, however, is problematic and therefore must also be ephemeral. It represents both conflict and imbalance in the social order, and despite the topically amusing manner in which it is depicted, it nevertheless communicates on an almost subliminal level a presentiment of threat.

Preciosa's *desenvoltura,* regardless of her concomitant attributes of

virtue, challenges the sixteenth-century paradigm of ideal femininity, where silence was evidently a cherished characteristic, and active participation in the outside world was severely frowned upon. Documented examples espousing this viewpoint abound, particularly in the prescriptive literature for women. Juan Luis Vives's humanist-based *De Institutione feminae christianae*, translated in 1528 as *Instrucción de la mujer cristiana*, encourages women to speak as little as possible, regardless of their audience: "Habladora o parlera, no es bien que sea la doncella ni se precie en serlo, ni aun entre otras mujeres, cuanto más en serlo entre los hombres" (97). Intercalating both classical and biblical examples that are carefully chosen to highlight his moral directives, Vives admonishes his readers to honor their silence:

> Así que vosotras, vírgenes y mujeres, imitad a esta gloriosa Virgen, que es de pocas palabras y de grande saber . . . Sófocles decía que la urdimbre de castidad y prudencia se trama muy bien con el discante de reposo y silencio. Cata, hija, que tú no eres abogada ni procuradora, ni andas en pleitos por ti ni por otros . . . y de esta manera defenderás muy mejor la causa y pleito de tu honestidad, la cual, delante de los buenos jueces, callando tendrá más justicia que favor hablando. (100)

Fray Luis de León adopts a similar tone in his instructional treatise *La perfecta casada* (1583), wherein he repeatedly denounces the talkative woman as insupportable, so much so that it cancels out whatever other positive attributes she may possess: "Porque una mujer necia y parlera,

como los son de continuo las necias, por más bienes otros que tenga, es intolerable negocio" (122). The most pleasing and necessary feminine virtue, Fray Luis continues, is silence, even if, like Preciosa, a woman has a knowledgeable viewpoint to offer:

> . . . es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin verguenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco. (123)

Preciosa's free-wheeling activity poses an additional danger because, like her unencumbered speech, it constitutes a literary inversion of the patriarchal order. Her street dancing, her double entendre-ridden palm reading, and her scurrying to windows of gambling houses when beckoned by gentlemen, represents a topsy-turvy vision of *el mundo al revés*, in that Cervantes coalesces this imagery with an insistent depiction of Preciosa's virtue, discretion, and the probability of her superior heritage.

Fray Luis, however, takes an altogether different view of women who wander freely about, stating " . . . es de lo propio de la mala mujer el vaguear por las calles" (131), and asking the rhetorical question: "¿Qué ha de hacer fuera de su casa la que no tiene partes ningunas de las que piden las cosas que fuera dellas se tratan?" (130). Clearly, Fray Luis regards female interaction with the outside world as not only a corrosive influence, but a perilous intrusion upon a male-dominated realm in which a virtuous woman has no place. He exhorts his readers to devote their energies exclusively to sequestered domesticity, since

"las que en sus casas cerradas y ocupadas las mejoraran, andando fuera dellas las destruyen" (130). Vives likewise advises women to remain indoors. In a statement that directly opposes the favorable depiction of Preciosa's fame, he cautions against the danger of becoming the object of public familiarity and notoriety: "Debe la doncella estar retraída y no curarse mucho de salir a vistas, y sepa que es harto mala seña de su honra ser ella conocida de muchos y su nombre cantado por la ciudad . . . " (92). Yet this is precisely what happens to Preciosa. When she dances for the crowds in the streets of Madrid, she becomes an instant celebrity. The narrator recounts her debut with enthusiasm: "Allí sí que cobró aliento la fama de la gitana" (76), and adds that she became the topic of conversation so quickly that "a corrillos se hablaba de ella en toda la Corte" (78).

Based on these descriptions, Preciosa's behavior constitutes the antithesis of a virtuous woman. Her abundant discourse, her unencumbered freedom of movement, and her familiarity with the outside world both challenges and defies the standards of ideal feminine behavior set forth by the learned, patriarchal figures of Cervantes's time. Weber proposes that the aim of this inversion is a parodic response to the discourse of such humanist-authored texts, but parody alone does not fully account for the manner in which Cervantes negotiates a critical aspect of Preciosa's behavior, wherein he clearly manifests that Preciosa upholds, rather than challenges, the very principle which parody would target most effectively. This modification not only alters the established paradigm of Preciosa's inverted behavior, but renders it inconsistent, thus diminishing the impact of a fully-realized parodic response.

Preciosa upsets the paradigm yet again because she does conform,

and resolutely so, to the one crucial requisite of the "virtuous noblewoman" model that cannot be recovered if transgressed: the preservation of her virginity. Mindful of Preciosa's representation within the context of exemplarity, Cervantes utilizes her unconventional expressiveness to clarify her very conventional adherence to this condition. While her other carefree attributes can tolerate a certain amount of transgression in that they are capable of being altered or amended, Preciosa's "salvation" is, first and foremost, reliant upon her steadfast conformity to this principle. She demonstrates her awareness of the value of her virginity as an indispensable precondition for marriage in her often-quoted statement: "Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad" (99). Preciosa is equally heedful of the tragic consequences that await a woman who suffers the loss of her virtue. She equates the physical integrity of virginity with that of a rose in bloom that will wither and perish altogether if carelessly exposed to coarse man-handling: "Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja, y finalmente, entre las manos rústicas se deshace" (100).

This particular—and emphatic—aspect of Preciosa's conformity to the principle that equates female virginity with purity and socio-economic worth is clearly an attribute which Cervantes viewed as imperative for the honorable outcome of both protagonists. In this singular yet indispensable exception, Preciosa's beliefs coincide with those which belong to the prevalent authority system. Preciosa cannot, and must not express her *desenvoltura* through sexual promiscuity, and her compliance to this principle is an affirmation of her noble identity. Just as Preciosa's immunity to the harsh effects of the weather alludes

to a superiority that is mysteriously innate, her devotion to the preservation of her chastity demonstrates that she is similarly immune to the corrupt influence of her surroundings.

Her gypsy identity, then is not entirely unrestrained; neither is she, as Weber describes her, truly "unbound" in the sense that she is "free from class, from family, and from fetishized notions of chastity" (73). These are, in fact, the missing pieces of the puzzle which distinguish Preciosa from her gypsy brethren, and she cannot be free from them and correspondingly uphold a positive standard of exemplarity. As she manifests in her monologue on the preservation of her virginity (99-100), Preciosa does not conceive of herself as free from the notions of chastity, and the narrator's explicit references to the mysterious essence of her superiority (that which renders her immune from the effect of her surroundings) is ultimately decoded as the intrinsic evidence of her noble heritage—her class and her family. The focus of the first half of the *novela*, however, highlights the depiction of Preciosa as an autonomous individual, whose only authority figure is her less-than-holy *abuela*.

Preciosa's relationship with her grandmother is problematized from several standpoints, perhaps the most salient being the very idea that Preciosa is not controlled by any one specific paternal symbol. There is a double threat inherent in the representation of a nubile heroine whose only parental influence is that of a "taimada abuela" who demonstrates overtly her willingness to exploit "los pocos años y la mucha hermosura de su nieta" (75). Additionally, there is a sense of obscurity surrounding the questionable authenticity of Preciosa's kinship to her grandmother, reinforced by the manner in which Preciosa addresses her. Clearly, Preciosa does not exhibit a very maidenly

posture of deferment to her *abuela's* authority. While negotiating the terms of her betrothal to Juan de Cárcamo, Preciosa disregards her grandmother's interjections, issuing such blunt admonitions as "Calle abuela" (102), and likewise "Por vida suya abuela, no digas más" (104). Preciosa openly defies not only the maternal figure which loosely governs her behavior, but the reigning ideology of the gypsy patriarchs as well. She denounces the tradition of female submission and the prevalent attitude of her gypsy culture which views women as marketable objects of exchange. Her soul is free, she asserts, and the law of her own volition is the only absolute she recognizes (120-21).

Chaos and conflict will inevitably ensue from such a reversal of order, and the confusion it creates is exemplified with the introduction of Juan de Cárcamo, a noble gentleman whose love for Preciosa is so great that he is willing to disregard her social status altogether and seek her hand in marriage. While Juan's humble proposal is wholly inconsistent with his social station, Preciosa's proud response is perhaps even more incongruous. She not only rejects his initial offer, thereby rejecting as well a serendipitous opportunity to ascend socially, but she also negotiates the provisional terms upon which she would eventually agree to marry him:

> Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra; pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo que saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habeis de trocar con nuestros ranchos, y tomando el traje de gitano, habeis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me

satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía. (100)

This scheme of inversion, operating on social as well as gender levels, is further emphasized when Preciosa's active negotiation is met with Juan's passive resignation, and he accepts the conditions of her counter proposal. Preciosa therefore, an example herself of a nearly complete reversal of the patriarchal order, will likewise inflict her sense of imbalance upon Juan, whose character embodies the very order which Preciosa defies. She initiates her noble suitor's descent into the underworld of the gypsies. As instructed, Juan abandons his former identity, assumes the gypsy appellative Andrés, and in the process, becomes a somewhat reluctant participant in a social masquerade involving class inversion. Ironically, Preciosa is also participating, unknowingly, in the self-same masquerade.

Furthermore, Andrés demonstrates that like Preciosa, his inherent nobility is evinced in his principled behavior. Although he agrees to live among the gypsies, he nevertheless cannot bring himself to commit the crimes and injustices that are endemic to the gypsy lifestyle. He secretly resolves to "seguir y conseguir su empresa sin entremeterse nada en sus costumbres," and counts on his stash of wealth to stave off and compensate "las cosas injustas que le mandasen" (124).

The particulars of this reversal, which is based upon mutual exchanges of social identity and gender-oriented behavior, resembles what Margaret Higonnet describes as "the intersexuality of forces that operate within the social structures of fiction" (xviii). The interplay and exchange of active and passive behavior between Preciosa and Andrés reflects both the initial imbalance (Cervantes's depiction of *el mundo al revés*) which informs the first half of the tale as well as its eventual

recovery once the patriarchal order is restored. Preciosa's role initially encompasses an active mode which, in the early modern narrative, is typically assigned to and associated with a male protagonist, whereas Andrés assumes the subordinate passivity which typically corresponds to the feminine.[4]

For example, Andrés nearly swoons upon hearing the love sonnet that the page composes in homage to Preciosa: " . . . que Andrés, en oyendo el soneto, mil celosas imaginaciones le sobresaltaron. No se desmayó, pero perdió la color . . . " (113). Earlier, Andrés experiences a similar assault on his senses when he encounters Preciosa unexpectedly: "cuando vio a Preciosa perdió la color y estuvo a punto de perder los sentidos . . . " (108). Preciosa, on the other hand, seems to enjoy the control she exercises over Andrés.[5] She promptly dismisses his meek request that she no longer frequent Madrid with a spirited retort: "Eso no, señor galán . . . sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada" (101), and later chides him out of his jealous stupor after the discovery of the page's sonnet, whispering "¡Gentil ánimo para gitano!" (114); then continues to poke fun at the subordinate nature of his love-struck condition by singing an amusing chant that both reproaches his jealousy and encourages him to pursue her:

> Cabecita, cabecita, / tente en ti, no te resbales / y apareja dos puntales / de la paciencia bendita / Solicita / la bonita / confiancita; / no te inclines / a pensamientos ruines; / verás cosas / que toquen milagrosas, / Dios delante / y San Cristóbal gigante. (114)

The assignment of active and passive roles, however, is neither a

fixed nor a permanent structure in the course of the narrative; rather, it represents the fluctuant state of the protagonists as their characters evolve toward self realization. As Higonnet further states:

> Social forces are seen to have simultaneously shaping and disintegrating effects, at work both on their subjects and on their objects. The roles men and women play not only are complementary or capable of inversion but are doubled by individuals playing both at once. Women and men function as mutual signifiers and signifieds. (vxiii)

As the tale culminates, the "shaping and disintegrating effects" of social forces will generate a dramatic transformation upon Preciosa's character. The discovery of her noble heritage will totally eradicate any trace whatsoever of her colorful *desenvoltura,* and Preciosa's exuberant character will disintegrate into the passive noblewoman Costanza de Azevedo. The conversion of Preciosa's character has not escaped critical notice. As Rodriguez-Luís remarks, "Tan pronto como se descubre su identidad, Preciosa deja casi por completo de hablar por sí misma" (137).[6] For contemporary readers especially, Preciosa's sudden silence and passivity seem to stretch the limits of her literary credibility—much more so, in fact, than her celebrated combination of chastity and *desenvoltura* that we had come to accept and even admire. However, this perplexing transformation is perhaps the most accurate representation of social mores in the entire tale, for it clearly illustrates the gender-encoded behavioral expectations that inform class distinction in seventeenth century Spanish society.

Once she is reunited with her parents, Preciosa wholly conforms to

the paradigm of prescribed behavior of female nobility. She abandons her spirited eloquence, and demonstrates a pronounced sense of obedience and resignation toward her parents when questioned about her feelings for Juan, as she admits to her mother " . . . con vergüenza y con los ojos en el suelo . . . que no tenía otra voluntad que aquella que ellos quisiesen" (154). Vigil's study of the conditions that regulated women's lives in Spain during this period states: "Una joven de clase media o alta . . . debía estar sometida a sus padres y seguir en todo momento sus dictados, con objeto de no dificultar su matrimonio"(89). Preciosa's transformation reflects an unwavering adherence to this standard, in which echoes of Vives and Fray Luis de León's views on silence and submission are also discernible.[7]

Furthermore, the silencing of Preciosa's character reaffirms the existence, as well as the foreseeable outcome, of the "sexualizing of the principle of activity" pattern posited by Carolyn Heilbrun, which predicts just such an end for all active women in literature:

> The women in literature who try to act, or to exercise will, are by the books' denouements either prisoners or paralytics, literally or psychically. What tends to be considered aggressive and egocentric in a woman might as easily be considered a quest for liberty in a man. (62)

While it may seem extreme to conceive of Preciosa as either a prisoner or a paralytic in her "happily ever after," there nevertheless remains certain traces of incontestable evidence that indicate Preciosa's loss of her former freedom and autonomy. She all but disappears

completely from the final pages of the tale, and it is the narrator who appropriates her voice and mediates her responses once her nobility is revealed. To be sure, her dancing days are over, and as her transformation has already made clear, every aspect of her happy *desenvoltura* must be drastically subdued in order for her to conform to the noblewoman paradigm. In contrast to the carefree wandering and the spirited imagery of Preciosa whirling under a rainstorm of coins, the sedentary lifestyle that awaits Costanza de Azevedo is, in fact, nothing less than paralytic. Hutchinson's observations on "wandering women" in the Cervantine narrative further corroborate Heilbrun's views, and posit an explanation for why Preciosa's presence fades from the end of the tale:

> Whereas male mobility very often has nothing to do with making or breaking potential marriage bonds, female mobility normally can't be understood without reference to love and marriage. Apart from a few remarkable cases of adultery where marriage itself is problematized, Cervantes's nubile female protagonists move about until their marriage or impending marriage converts them and their male counterparts into sedentary beings beyond novelistic interest. (103)

Contemporary feminist theory tells us that re-readings of early modern literature, by and large male authored texts, must attempt to uncover the gaps in order to interpret what is left unsaid, or glossed over, in narrative discourse (Heilbrun and Stimpson 62-63). In the case of the *Novelas ejemplares,* what can be uncovered from the abrupt halt

which invariably follows the resolution of the heroine's story is the clear-cut indication that marriage will marginalize her character into the vast beyond: "beyond novelistic interest." Marriage or the promise of marriage demystifies and neutralizes the challenge or threat that her sexual availability once presented.

The thematic recurrence of marriage as a means of resolution, redemption, or reward within the framework of Cervantes's tales has been duly recognized and examined (Piluso 155-58; Casalduero 11-17). A contemporary re-reading which focuses on the message of marriage and exemplarity must, therefore, avoid revisiting such familiar territory. "What is important about a fiction," Kolodny reminds us, "is not whether it ends in a death or marriage, but what the symbolic demands of that particular conventional ending imply about the values and beliefs of the world that engendered it" (5).

A consideration, or more appropriately, a reconsideration of the societal value system that governed Cervantes's world is clearly called for. Friedman has shown how crucial it is that we take into account the implied author when interpreting the dual message system inherent in narrative discourse: "The authorial presence in the text mediates language and meaning, social doctrine and rebellion" (75). He refers here not to the author of the text itself, but to the reading audience (as in Lázaro de Tormes's Vuestra Merced) toward whom the narrative is directed. Critical interpretation of message and meaning must allow for the anticipated reaction of this authorial presence. In the critical examination of Preciosa's dramatic character reversal, indeed, of the entire scheme of inversion which informs the plot of "La Gitanilla," it is imperative that we consider the reaction of the implied author to the message that Cervantes ultimately conveys. Under what conditions

would such a reversal of gender and societal roles, as well as a historically unrealistic portrait of a despised minority, be acceptable, entertaining, and more important, exemplary to Cervantes's reading audience?

The double inversion of Andrés and Preciosa, playing with identities both dangerous (in light of the *pragmáticas*) and fictitious, can only be fully realized through a noble marriage that will set right the *mundo al revés* by realigning and reaffirming the patriarchal order. The picaresque-like representation of the gypsy lifestyle which Cervantes depicts is given a decidedly benign spin that privileges fiction over reality. Friedman's assertion that the texts of picaresque antiheroines "allow for harmless insurgence without threatening social stability" (76) offers a valid explanation for what takes place in "La Gitanilla" as well. Preciosa's threatening behavior, as long as she remains chaste, is indeed nothing more than a harmless insurgence once her true identity is disclosed. Whatever threat to social stability she may have posed is fully insubstantiated by the revelation of her noble heritage and the subsequent silencing of her character.

Preciosa and her amiable band of gypsies are fictional representations; thus Cervantes's "willingness to give prominence to antisocial orders and points of view" (El Saffar, *Novel* 87) is contingent upon the "deshacer tuertos" principle of his most celebrated literary creation. The undoing of injustice, the wrongs or societal imbalances that must be set right, guide the predictable trajectory for Cervantes's outsiders. The antisocial order, be it gypsies, rapists and their victims, transvestite maidens, or unwed mothers, will be allocated only so much literary space and freedom before it is converted and integrated into the inflexible social code of seventeenth-century Spain.

Yet perhaps it is that decisive moment of transgression, what El Saffar calls "the border crossing" ("*Confessions*" 266), which holds the slippery *exemplum* that Cervantine critics have attempted to decode over the ages. Was Cervantes merely attempting to convey a message that would reaffirm the existing patriarchal order? Or, as El Saffar suggests, is it the act of transgression itself, the crossing of borders and boundaries, both physical and psychological, social and gender-determined, that must be reexamined? Juan de Cárcamo renounces his noble lifestyle and willfully transgresses social boundaries in the name of love, while Preciosa's crossings, from the borders of nobility to the gypsy world and back again, are dictated by events with which her volition had nothing to do. Although their respective crossings may appear to be structurally balanced, they are fundamentally differentiated by gender-inscribed notions of characterization: the conferment of power and volition to the hero, and the corresponding lack of power and resources available to the heroine. Regardless, both Preciosa and Juan manage to find their way back to the path that their respective birthrights have forged. The successful realignment of their identities, however, is not necessarily the only message conveyed by these transgressions:

> Whether the effort is successful or not, the act of transgression signals a view of the world based not on *essential, eternal* separations, but on the sense that all distinctions are at base arbitrary. Categories and distinctions develop out of the operations of desire and fear, but achieve the status of the absolute as a result of power. When the categories accepted as universal are

> transgressed, their arbitrary nature is momentarily revealed. (El Saffar, "*Confessions*" 266)

The ever-fluctuating world that Preciosa and Juan inhabit is nothing if not a testimony to the arbitrary nature of categories and class distinctions. Preciosa is a gypsy girl whom the world reads as a virtuous noblewoman and who, like Don Quijote, becomes the authenticated embodiment of the fictional self that her intuition has projected. Juan de Cárcamo, masquerading as the gypsy Andrés Caballero, avenges an affront which challenges his nobility-ingrained set of convictions and commits a savage murder. His recovery from the enchantment of his gypsy impersonation to the reality of his social persona suggests a leap from the arbitrary territory of make-believe to the sobering reality of present-day consciousness:

> . . . alzó la mano y le dio un bofetón tal, que le hizo volver de su embelesamiento y le hizo recordar que no era Andrés Caballero, sino don Juan caballero. Y arremetiendo al soldado con mucha presteza y más cólera, le arrancó su misma espada y se la envainó en el cuerpo, dando con él muerto en tierra. (145)

Even the secondary characters transgress the boundaries, revealing identities that correspond to be the flip side of what they appear to be. Doña Clara, the wife of *el señor teniente* and the recipient of Preciosa's ribald palm-reading, is clearly penniless despite her retinue of maidservants. She announces that she has not a single coin in her possession to pay for Preciosa's services: "No tenemos entre todas un cuarto" (91),

while her husband the lieutenant, affecting the proper degree of astonishment, rifles through his pocket only to admit that he too is equally strapped: " . . . y poniendo la mano en la faldriquera, hizo señal de querer darle algo, y habiéndola espulgado, y sacudido, y rascado muchas veces, al cabo sacó la mano vacía y dijo: '¡Por Dios, que no tengo blanca!'" (94). The lieutenant and his wife are also participating in the social masquerade; their straitened circumstances suggest that very little separates them from the gypsies who are there to entertain them.[8]

Ultimately, beneath the pastoral and picaresque conventions of masquerade and class inversion, Cervantes reduces that which separates Preciosa from doña Clara, and later that which separates Preciosa from doña Costanza de Acevedo, to the illusory nature of categories and social distinction. Like Don Quijote, Preciosa knows who she is; she possesses an intuitive faith in herself that will ultimately be substantiated by others. The same can be said for Juan de Cárcamo, whose social inversion, being voluntary, further demonstrates just how deceptive and inconsistent the categories of class distinction can be. By transgressing the boundaries so meticulously constructed and relentlessly observed in seventeenth century Spain, the struggle of the protagonists who are able to negotiate a successful return signals a Cervantine view of the world which embraces a unique dichotomy: the imaginary order, charged with possibilities, and the cultural order, embedded in absolutes.

Chosen as the first to open the collection of tales, Preciosa sets a telling precedent for the sorority of exemplary heroines who follow her. The trajectory of her character delineates the foremost "honesto fruto" that the reader may pluck from between the lines: a virtuous woman who remains so in the face of constant trials and tests is not only

exemplary, but worthy of nobility and a Christian marriage. She may transgress the boundaries, or even occupy the fringes of society, but a happy *desenlace* awaits her if she learns to manipulate her fate through an understanding of the value of silence and conformity. Further clarification of this message is presented in the characterization of Preciosa's antithetical rival Juana Carducha. The considerable dowry which she is able to offer Andrés (a requisite that Preciosa cannot, as a gypsy girl, fulfill) does not in itself render her worthy of marriage. Although Juana, like Preciosa, is depicted as "desenvuelta" (143), her actions demonstrate that she is devoid of virtue. Whereas Preciosa's attribute is balanced with grace, wit, and discretion, Juana's *desenvoltura* takes on an increasingly pejorative meaning as her characterization unfolds.

Juana's desire for Andrés is based on evil impulses; the narrator plainly attributes her infatuation to the most impure and transitory of emotions: corporeal lust.[9] While watching Andrés perform in a dance with the other gypsies, Juana is easily overcome by sinister forces. The expression "la tomó el diablo" (143) implies not only possession but frailty of character. Clearly, Juana is incapable of resisting temptation. She hastily seeks out Andrés and, following a brief preamble regarding her economic qualifications, offers herself to him, never once alluding to love: "Hasme parecido bien: si me quieres por esposa, a ti está; respóndeme presto, y si eres discreto, quédate, y verás qué vida nos damos" (143). Her aggressive solicitation of Andrés, her promise of wealth, and her impatient marriage proposal stand in stark juxtaposition to the ideology and behavior that has governed the courtship of Andrés and Preciosa. The thwarted outcome of Juana's subsequent vengeful plot against Andrés holds a double message regarding exem-

plary models of behavior. Social status, particularly nobility, does not necessarily or invariably correspond to nobility of character. As Preciosa's antithetical double, Juana represents the inversion of virtue and discretion. She shows that she does not understand the value of silence or conformity: she transgresses the boundaries, violates social codes of honor and behavior, and is left dangling on the fringes of the narrative as a mere afterword. Consequently, Juana offers an *exemplum* which is predicated on the punitive outcome of her brazen behavior. She depicts the folly of desire when it is based on nothing more than an impulse for instant gratification, while Preciosa's stipulations and time conditions reveal her wise intention to cultivate a mutual desire that is based upon reason, respect, and "her refusal to be treated as an object" (El Saffar, *Novel* 95).

The critical readings of Preciosa's character have applauded her originality, her eloquent speech, and her unique combination of seemingly incompatible traits. Such notice, particularly in light of her comparison to the heroines who follow in the *Novelas ejemplares*, has led to the presumption that after creating Preciosa, Cervantes broke the mold. In fact, the opposite is true: Preciosa's pattern survives and resurfaces, not only in the *Novelas ejemplares* but in the *Persiles* as well. Recognizing the paradigm of what constitutes her exemplarity will bring to the forefront those heroines who have long stood in obscurity. Preciosa does push the boundaries as a representational paragon of virtue and excellence. Cervantes endows her with a greater amount of freedom than any of her other exemplary constituents. It is the provisional aspect of her freedom, however, that must be re-examined, as well as the manner in which Cervantes depicts the perilous combination of freedom and femininity.

The metamorphosis of Preciosa in the final pages of the narrative where she becomes uncharacteristically silent endorses a belief system as manifest as any of her explicit disquisitions on love and marriage. The unsettling effect of Preciosa's instantaneous transformation, her silence which replaces her eloquence, her deferment in place of her spirited willfulness, is lost in the crescendo of fortuitous events that close the tale. Ultimately, we are left to synthesize the incongruous identities of the vibrant Preciosa of before with the pallid Costanza of after.

The celebratory tone of the ending, which has been shown to be consistent with the structural conventions of romance, induces the reader to interpret as ideally resolved each and every conflictive aspect of the plot, from Juan's reunion with his estranged father to Juana's belated confession and subsequent pardon. Cervantes closes his *novela* with a vision of indelible bliss, then seals it with a blend of the disciplines to which he was irresistibly drawn: poetry and history. The tale is immortalized by the poets of Murcia, who "tomaron a cargo celebrar el extraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla" (157), and is likewise inscribed into history by the licentiate Pozo, in whose verses "durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren" (158).

If we read Cervantes's tale as textual archaeologists, with a view to uncover the gaps, trace and codify patterns of silence and absence, and "pick the clever, intricate locks of language that secure the more subtle secrets of the narrative" (Heilbrun and Stimpson 62), we are inevitably confronted with the necessity of interpreting the disparate nature, as well as the finality, of Preciosa's silent characterization as a representational device in an exemplary—and therefore didactic—context. Whether

or not Cervantes intended to deliberately encode his *exemplum* with an endorsement of female silence and submission, the conclusion of "La Gitanilla" nevertheless equates the assimilation of these traits with conjugal happiness and a sense of balance and resolution.

Willingly, knowingly, Preciosa surrenders her marvelous *desenvoltura* in exchange for social and marital status, and in the process her gypsy identity is revealed to be a falsehood. This information alters, retrospectively, the perception of Preciosa's initial freedom, as well as her former notions of autonomy. While justification for her virtuous conduct and her "espiritillo fantástico" is disclosed, the identity which allowed her to express her autonomy is disproven, infusing the depiction of Preciosa's *desenvoltura* with a rationale that conjoins illusion and inauthenticity.

The fact that Cervantes disassociates Preciosa from the lively traits of her former self suggests that the concept of a virtuous noblewoman who is also *desenvuelta* is not only incongruous, but inconceivable. There is irony in the idea that Preciosa must forfeit those engaging yet problematic aspects of her identity which emphasized her positive notions of selfhood before she may embody what is clearly intended as a fully-realized model of female exemplarity. It is not only the significance, but the minimization of that loss, rendered almost subliminal by the crescendo of resolution, which looms between the lines: an exemplary subtext which imparts as requisite the necessity of sacrificing individual freedom in exchange for exemplary femininity.

Tamara Márquez-Raffetto
Boston College

NOTES

[1] Sánchez describes the expediency with which Ferdinand and Isabel issue the document against the gypsies as "casi inmediatemente después de su instalación en el país" (31), and adds that the *pragmática* of 1499 stipulates "los reparos para su colocación," although it appears in the document "sin hacer en ello mayor énfasis" (31). This leads Sánchez to conclude that the gypsies were "objeto de una discriminación evidente" (31). Amezúa y Mayo presents a thorough summary of documented discrimination against the gypsies (5-15).

[2] Weber presents a reading of the conflictive discourses operating within the text, "one irreverent and parodic, the other reverential and exemplary" (60) as a reflection of Cervantes's ambivalent view of humanist-authored female conduct books.

[3] In terms of literary development, Weber rightly concludes that Preciosa's character "has inspired the most fervent sort of encomium" (60). She has been consistently hailed as the perfect Cervantine heroine: Avalle-Arce calls her "la más cautivadora y lograda de sus creaciones femeninas" (28); Amezúa y Mayo concurs that she is "la figura más perfecta, lograda, y cautivadora de todas las suyas femeninas" (14); Casalduero sees in Preciosa a synthesis of the qualities delineated in Fray Luis de León's *La perfecta casada* as well as the incarnation of "el idea moral de lo femenino en la Contrarreforma" (51);.and Forcione calls her "one of Cervantes's most literary characters," in that she encompasses a myriad of classical and mythical female sources which "surround her and mysteriously become her" (115).

[4] An overall synopsis of feminist theories on gender-encoded behavior is available in Heilbrun and Stimpson 61-73. Heilbrun has labeled this pattern

"the sexualizing of the principle of activity, both exterior and interior, physical and mental" (62). She views this process as fundamentally responsible for the assignment of behavioral paradigms to a specific gender: "Literature has tended to masculinize most activity, particularly worldly activity, even as it has recorded it" (62).

[5] This reversal is also suggestive of the courtly love paradigm; Preciosa could certainly be conceived as *la belle dame sans merci*, while Andrés solemnly pledges his life for the honor of serving her.

[6] Rodriguez-Luis attributes Preciosa's transformation to social forces as well, suggesting that her voice was imperative to her gypsy identity, but unnecessary to her now as a noblewoman: "Preciosa desaparece ahora para ser sustituida por doña Costanza de Acevedo, la cual no necesita una voz propia, como si le ocurría a la gitanilla, cuyo escenario era el mundo real" (138). Conversely, the "mundo real" of the gypsies, as depicted by Cervantes, has been shown in the *pragmáticas* to be anything but, while the interior world which the now-silent Preciosa inhabits is a much more verosimil representation of the social reality that governed women's lives during that period.

[7] Like Preciosa, the Corregidor also adheres instantly to the prescribed behavior which corresponds to his particular role as paternal overseer, now responsible for securing a prosperous and appropriate marriage for his daughter. His fatherly admonition "Calla, hija Preciosa . . . que yo, como tu padre, tomo a cargo el ponerte en estado que no desdiga de quién eres" (152), recalls the tone and intent of Vives's document cited earlier ("Cata, hija . . . ").

[8] A discussion of the parallel of *abundancia* and *esterilidad* in the houses of Don Francisco de Cárcamo and the *teniente* is presented in Horst 87-127.

[9] The overtones of Juana's "carnality" have not escaped critical notice. She

has been identified as a "mujer lasciva" (Casalduero 48), her desires have been described as "malos" and "impuros" (Piluso 125), and her actions as indicative of her "sensuality and covetousness" (Horst 115).

WORKS CITED

Amezúa y Mayo, A. Gonzalez de. *Cervantes, creador de la novela corta española.* Vol. 2 Madrid: CSIC, 1958. 2 vols. 1956-58.

Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares. Buenos Aires: Coni, 1943.

Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares.* Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Vol. 1. Madrid: Castalia, 1982. 3 vols.

Covarrubias, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* (Madrid, 1611), Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.

Dominguez-Ortiz, Antonio. "Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo xvii." *Homenaje a Julio Caro Baroja.* Madrid: CDIS, 1978. 319-26.

El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

—. "Confessions of a Cervantes Critic." *JHP* 13(1989): 253-70.

Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels.* Princeton: Princeton UP, 1982.

Friedman, Edward H. "'Girl Gets Boy': A Note on the Value of Exchange in the Comedia." *Bulletin of the Comediantes* 39 (1987): 75-83.

Heilbrun, Carolyn and Catherine Stimpson. "Theories of Feminist Criticism: A Dialogue." *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory.* Ed. Josephine Donovan. Lexington, KY: UP of

Kentucky, 1989. 61-73.

Higonnet, Margaret R. *The Representation of Women in Fiction.* Eds. Carolyn G. Heilbrun and Margaret R. Higonnet. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1983.

Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys.* Madison: U of Wisconsin P, 1992.

Kolodny, Annette. "Dancing through the Minefield: Some Observa tions on Feminist Literary Criticism." *Feminist Studies* 6 (1980): 1-25.

León, Luis de. *La perfecta casada.* Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

Piluso, Robert. *Amor, matrimonio y honra en Cervantes.* New York: Las Americas, 1967.

Rodriguez-Luis, Julio. *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes.* Vol. 1. Madrid: Porrúa, 1980. 2 vols.

Sánchez, María Helena. *Los gitanos españoles.* Madrid: Gráficas, 1977.

Ter Horst, Robert. "Une Saison en Enfers: 'La Gitanilla.'" *Cervantes* 5 (1985): 85-127.

Weber, Alison. "Pentimento: The Parodic Text of 'La Gitanilla.'" *Hispanic Review* 62 (1994): 59-75.

Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana.* 4a ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1986.

Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

Agravios y desagravios sobre Cervantes; la imitación gramatical en la prosa española del siglo XVIII

Para María Josefa Arribas y su familia
(que es la nuestra); para las tertulia del Escorial
en donde hay de todo, cariño, arte y buen vino.

Vamos a tratar de diversos temas del cervantismo en el siglo de las luces. Por una parte recordar polémicas de cómo se siguieron los modelos que fijó Cervantes. Además, plantear por qué aparece y cómo un relevante aspecto linguístico de la imitación cervantina en mucha prosa artística del siglo XVIII, desde el Fray Geru*ndio* del Padre Isla (Francisco de Isla, 1758) hasta la multitud de pseudo-imitadores como Cristóbal de Anzarena (*Don Quijote de la Manchuela*), Ribero y Larrea (*El Quijote de la Cantabria*) y toda una literatura provinciana del momento.[1] Dentro de esta fiebre quijotesca hay que incluir la mecha inicial que supuso la reedición del "falso *Quijote*" de Avellaneda (¿el gran enigma?) de 1732, la cual, aunque muy oportuna, acabaría—más de media tirada de sus ejemplares—en el papel, perdida y olvidada en almacenes, según nos recuerda Navarrete en el año 1819.

En 1949, cuando Fernando Lázaro Carreter publica *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, se desconocía (quedaba lejos y relegada *La lengua de Cervantes* de J. Cejador; y era reciente la gran aportación de H. Hatzfeld[2]) la importancia que tuvo la prosa cervantina en el siglo ilustrado. En 1996, después de estudios básicos como son los

de E.C. Riley, F. Meregalli o A. Close, por no nombrar a los demás, podemos manejar, con más seguridad, ciertas ideas, el mercado y el alcance de la obra de Cervantes en los aledaños del siglo racional; ahora sabemos que hubo impresos para todos los gustos, "Quijotes" de *bolsillo* o faltriquera (en España los de J. Jolis y M. Martín) para el pueblo en general, textos baratos con los que se podía viajar; sabemos que había otros para la clase media, empleados y profesionales (la edición primera de Ibarra y la imitación de Sancha en los años 70); y teníamos la edición monumental de Ibarra para la Academia—1780—que fue regalo de embajadas y texto aristocrático que imitaba las ediciones de Londres de los hermanos Tomson, de 1738 a 1740.

Dentro de este amplio marco de influencias hay que situar la actitud de la crítica y de los historiadores, educadores e intelectuales en torno, en especial la posición de los gramáticos y el *Diccionario* de la Real Academia (*Autoridades*, 1726) de reciente creación. Para ello presentamos los pareceres de hombres como Feijóo, Luzán y otros nombres relevantes de las letras que creen en la "puridad" del ejemplo cervantino. Enfrente comentamos textos de Capmany quien, en su época joven, tratará la obra de Cervantes como un pobre modelo de lengua castellana; idea que, años después, todavía mantendrán gramáticos del tipo de J.A. González Valdés (1792) quien creía que los "períodos de Fray Luis y Cervantes [son] poco correctos"(187). Y cerramos con cómo coinciden en el XVIII la imitación linguística de los planos planteados por el autor de *Quijote* con el coloquio viejo y natural del aldeano, el habla; y cómo este "habla" del pueblo es el mejor antídoto contra la invasión de la cultura francesa y la presencia abusiva de los llamados *galicismos*.

Cuando E.C. Riley se daba cuenta, con acierto grande, que "después de 1617, la publicación de ediciones españolas [del *Quijote]* fue *irregu-*

lar,"[3] muy pocos se pararon a estudiar las causas de esta anomalía de la obra de Cervantes y de la ausencia de datos sobre su vida. También F. Meregalli apoyó con claridad la evidencia de Riley al poder afirmar que la Ilustración fue "el siglo en que don Quijote triunfa." En España mismo el *Quijote* se publica 30 veces de 1750 a 1782, a una impresión por año, algo desconocido en el siglo anterior. ¿Qué pudo contribuir a ello? Diríamos que todo: más alfabetización, más facilidades de imprenta, más cultura urbana, gustos y modas oportunos, mejor propaganda de gramáticos y académicos, acompañando al complejo conjunto aspectos de una economía más aseada, sobre todo en la incipiente clase media. Sin embargo, lo mejor de Cervantes y su propia propaganda era su guiño de ocultismo. Casi nadie sabía quién era hasta 1737 con la primera biografía de Mayans; ésta con más de 10 ediciones y cuatro nuevas biografías en pocos años. Con el apagón cultural del último barroquismo, la huella de Cervantes se había medio olvidado. Y algo todavía peor: este autor tuvo enemigos en vida que no dejaron que su obra se moviera limpiamente y se ocultaban competidores que envidiaban su triunfo y las ganancias económicas que nunca existieron. Era preciso descubrir a un gran escritor que se había muerto de hambre, con contado número de gente presente en su entierro y del cual no se sabía mucho, ni lugar, nacimiento y familia. Lo que quedaba de él era, en parte, algo negativo: manco, preso, desdentado y sin amigos. ¿Cómo se había llegado a esta situación?

Es verdad que la abundante y anárquica literatura del siglo XVII no había fijado bien los modelos de lengua ni las formas y géneros literarios. Hubo más genio que orden y los *canones* más tendenciosos y familiares, como lo demuestra la organización de seguidores del Fénix, nos referimos al *Para todos* de Montalbán con un *Indice* y *Catálogo* de

escritores vivos de Madrid que malhumoró a Quevedo (léase su *Perinola*, 1632) y a la manipulada *Antología* (con especial participación de mecenas e imprenta) ofrecida por el duque de Sessa y publicada por el mismo Montalbán (1636) con título *Fama pósthuma a la vida y muerte de Lope de Vega*, en donde nunca se recordó a Cervantes para nada. Esto recuerda que el gran novelista alrededor de 1635 no interesaba a casi nadie, porque, como veremos, Manuel de Faria y Sousa sí se dio cuenta de la injusticia, algo que—siglo y medio después—recogerá y fijará Quintana con estas palabras: "carece de imitadores . . . hasta ahora" el *Quijote* (prólogo a la edición de la Imp. Real, 1797). Increible el espejismo que llegó a los ojos de un hombre tan culto como J.M. Quintana.

Tales problemas y contradicciones llaman poderosamente la atención del estudioso de hoy. ¿A qué *imitadores* se refiere Quintana en un siglo donde no se aplaudía la idea de plagio? Lo que sí buscaba el siglo XVIII eran los modelos de arte y lengua que necesitaba, más por razones pedagógicas y para completar el criterio académico que exigía su sociedad que por alimentar la idea de genio y originalidad; por esta razón tan poderosa se vaciló en las decisiones y elecciones de los modelos, y se tuvo que improvisar tal o cual medida para hacer frente a las novedades y gustos que se imponían desde fuera de las fronteras nacionales; pasado medio siglo la influencia de Francia era peligrosa y absorbente, hasta el punto de que todos se fijaron en el daño de los nuevos términos de la ciencia y en la superfonética del habla de la nación vecina. El género novela, casi olvidado al principio de la moda neoclásica, va a renacer fortísimo a mediados de siglo, y se va a definir como el género menos prostituido (solamente en esa centuria) y de más necesidad social; en la medida de lo posible va a ser Cervantes, un escritor casi olvidado, el que mejor va a cumplir los requisitos

pretendidos. Desde el *Fray Gerundio* de 1758 a fines de siglo, en España y en Europa, será la obra de Cervantes la que, ya sin discusión, ha ofrecido la idea de género total y abierto de la prosa moderna. Hasta para el Marqués de Sade la novela se va a definir cervantina por la varia preceptiva que contiene y por el gusto total que encierra, acercando lo culto a lo popular y manejando mensajes de comunicación, y niveles de entendimiento, varios y compatibles. Además lo satírico estaba de moda y enlazaba con el periodismo de crítica fresca y diaria, aparte de todo un mundo humorístico y de un orden universal que abarcaba la crítica de todo el abanico social de la despótica vida cortesana; esto por un lado; por el otro, la extensa cadena que enlaza el mundo de los siervos y la mala educación recibida por pretenciosos y nocivos predicadores.[4]

El sueño de Cervantes se hizo realidad ya muerto; su mayor triunfo no fue el de imponer su novela sino el de comprender que el arte de Lope era (y fue) más vulnerable que el suyo propio. En el siglo XVIII la figura de Lope decae porque no se cumplieron ni la preceptiva de la novela ni la poética dramática que él proponía; me refiero a lo dicho en la introducción de la dedicatoria a su comedia *El desdichado por la honra*: "Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias" (l). Sí se cumplió el mandado lopesco en el momento que escribía, pero no a la larga; no cuando los ilustrados necesitaron literatura para vivir y protestar, y tampoco cuando el teatro se tuvo que convertir en educación. Oportuno Avellaneda (de alguna manera se había dado cuenta de que el *Quijote* de 1605 no presentaba ni estructura ni plan definidos) también llamó *comedia* al invento cervantino porque no sabía calibrar la preceptiva y los gustos del futuro. Pues, Lope y Avellaneda se cegaron con el sol de frente; no así Cervantes, que esperó,

tendido, a recoger sus frutos verdaderos.[5]

Pero la oposición y mal trato a la persona y obra de Cervantes no fue sólo por parte de Lope y Avellaneda; tampoco gustó a Gracián—muy influyente en mitad de siglo y muy movida su obra, por lo menos, hasta fines del barroco—y no era justa la posición de Tamayo de Vargas (tan querido de Montalbán y tan favorecido en *Para todos*) al nombrarle "ingenio lego." Lo peor llegaría al *afrancesamiento* inicial, cuando el desconocido Avellaneda se puso de moda en Europa por primera vez (no en el siglo XVII), de la mano del francés Lesage, conocido maestro del gusto y del reciente consumo cultural europeo. A ello contribuyeron hombres de alta cultura y rango académico: Montiano y Nasarre, quienes, muy activamente, participaron en la confusión mayor que haya originado la obra y la figura de Cervantes en favor de Avellaneda (de 1699 a 1732).[6]

Hoy, terminando ya el siglo XX y con tanto complejo de posesión y falso nacionalismo, se quedan perplejos muchos españoles que quieren ignorar su historia (y también extranjeros) cuando leen u oyen que el nacimiento del *Quijote* fue un parto verdaderamente difícil y que su pubertad no fue un dulce camino a recorrer. Ya de viejo, los primeros críticos en torno a Cervantes notaban algo conflictivo y oculto en el famoso novelista que les lleva a dictar un comportamiento escurridizo, una actitud contraliteraria, un escritor sin conciencia de grupo y un alma atípica dentro de la forma española (si esto quiere decir algo); y así, sin contar los improperios que le atizaron la camarilla de Lope y los títulos que le colgaron los falsos "Avellanedas." No cabe duda que irritó en 1738 la biografía que le dedicó don Gregorio Mayans (muy "español," e intencionado amigo del europeismo por conveniencia) al dudar éste del patriotismo de aquel y afirmar, con decisión, que "Cervantes debió

mucho a los extranjeros y muy poco a los españoles. Aquellos le alabaron y honraron sin tasa ni medida. Estos le despreciaron y aún le ajaron con sátiras privadas y públicas."7 La bala mayasina, polémica por más, iba dirigida a sus enemigos Montiano y Nasarre anegados con Avellaneda en la edición de 1732. Diez años después, otro académico, conocedor de las bellas letras, tendrá que salir al paso y llamará la atención a Mayans por ser "un español desafecto a su patria"; [8] nos referimos a Luzán.

Cuando Juan Antonio Pellicer se hace cargo de la edición del *Quijote* de Gabriel de Sancha (1797), no va a incorporar grandes descubrimientos en su "nuevo análisis," ni será novedad la vida de Cervantes" nuevamente aumentada." Sin embargo es importante por comentar la influencia que ha tenido el *Quijote* sobre escritores extranjeros, en especial la obra satírica y burlesca de *Hudibras* de Samuel Butler (tan alabado por Voltaire, nombre que no sabemos por qué lo oculta Pellicer por "un célebre autor moderno") como "nuestro *Don Quijote*, y al mismo tiempo nuestra sátira Menipea" (prólogo).

Que la famosa obra de Cervantes pareció siempre, por lo menos desde los juicios desinteresados de Manuel de Faria y Sousa (famoso erudito portugués y poeta conocido que escribió en castellano y vivió en Madrid muchos años), una creación satírica en contra de la sociedad y política de su tiempo, nunca se puede dejar de considerar. En el siglo XVIII se volvió a recordar y hoy sigue teniendo cierto prestigio la idea. Leamos esta página en su comentario a Camoens y notemos la distancia y diferencia crítica de la estimada por Lope, Avellaneda, Gracián o Tamayo; dice así:

> Cervantes imitó también a Camoens, o a Petronio, o a

ambos en esto, o concurrió con ellos, quando en su Don Quixote, part. 2. introduze un Duque a hazer Governador de una isla a Sancho Pança; i algunos de los que ponen la felicidad del dezir en palabras campanudas (propiedad de badajos, sin los quales no ay sonido campanudo) le condenan de que no es verisimil, que un señor Duque avia de dar un govierno a un tonto por juizio, perdido por vida, vil por calidad: digo, que Cervantes fue agudísimo, i apenas tiene acción perdiada, o a caso, sino exemplar, o abierta, o satírica, o figuradamente: i en esta no quiso sólo dar a entender la errada, i aun ridícula elección que generalmente se haze de sugetos para ministros, sino la que en particular hazen los Virreyes, i Governadores de Italia, adonde es lastimoso el ver quántos hombres dessas partes, representadas en Sancho Pança, son proveídos en goviernos, con gran nota de España, i desconsuelo de los Italianos, por verse governados de hombres conocidos por viles, i de tan poco juizio, que aun en tales puestos no saben dissimular algo de su mala calidad, pidiéndola ellos muy buena; antes procediendo en los insultos que les llevaron a buscar tierra agena, exasperan aquellas voluntades: I es cierto, que de aquí resulta mucho del rancor dellas contra España: i porque de ordinario los Virreyes, o Governadores son Duques, puso Cervantes aquella provisión en Duque: i como él anduvo por allá, i experimentó esto, mordiólo con esta invención tan

> verisimil, que es cierto aver muchos Sanchos Panças en tales goviernos: i desta manera escriben, i piensan, i reprehenden los grandes hombres: i así casi invisiblemente meten las higas en los ojos a las partes adversas con quien parece hablan conformes.[9]

Comentario más sabroso no conocemos. La *verosimilitud* política del texto se hace especial por sus sombras realistas. A fin de cuentas lo menos relevante es la ya conocida y vieja mala política de los españoles que hacen servicios en el extranjero. En ese marco crítico hay que envolver varios datos y atar cabos sueltos que andan en diversas opiniones; nos referimos al famoso folleto del *Buscapié*[10] y a una muy antigua, tan peligrosa como precaria, relación de los escritores con la nobleza; la enemistad de Cervantes con el duque de Béxar y lo poco que le valieron cartas, memoriales y servicios para mejorar un poco su calidad de vida. La "picante jocosidad" y "el fin satírico con que se escribió" el *Quijote* (Pellicer, XCVI) descansan en el enterrado "peso de esta monarquía" que el duque de Lerma, como "Atlante," soportaba (Pellicer, XCVII). Hoy, siglo XX finales, no es fácil captar la doblez de esperanza y ambiente negativo en que nació el *Quijote;* la alusión que hace Pellicer (CXV), a un posible poema de Góngora, cuando la corte de Valladolid se estaba desmantelando, comenta la salida de la obra de Cervantes, oportuna por una parte, pero, por otra, remate a un sin fin de desgracias acumuladas:

> Parió la Reyna: el Luterano vino
> Con seiscientos hereges y heregías:
> Gastamos un millón en quince días

En darles joyas, hospedage y vino:
Hicimos un alarde o desatino,
Y unas fiestas, que fueron tropelías,
Al angélico Legado y sus espías
Del que juró la paz sobre Calvino:
Bautizamos al niño Dominico
Que nació para serlo en las Españas:
Hicimos un sarao de encantamento:
Quedamos pobres, fue Lutero rico:
Mandáronse escribir estas hazañas
A Don Quixote, a Sancho y su jumento.

Tenemos que añadir a esto el cerco tendido por Lope de Vega a las ediciones primeras del *Quijote*. Pero, al fin, el *Quijote* siguió vivo, y bien vivo, mientras lo cuidó Cervantes y su familia (1617); después fue otra su fortuna, silencio sepulcral hasta que murió el Fénix.

Don Martín Fernández de Navarrete vuelve al asunto, en 1819, con perspectiva mayor que la de sus antecesores, y puede recordar la fama de Cervantes en los últimos 50 años del siglo XVIII.[11] Navarrete cree que es excesiva y "extravagante opinión, muy divulgada entre nacionales y extranjeros de que Cervantes quiso representar en *Don Quijote* al Emperador Carlos V o al ministro duque de Lerma," y añade que "mucho menos hiciese de su novela una sátira de su propia nación, ridiculizando la nobleza española" (*Vida*, 104). Es la primera vez que en la crítica moderna del *Quijote* intentaba separar la idea de una "sátira política." Pensemos que la tradición no era así y que, al publicar (en esta misma reedición de 1819) el famoso *Análisis* de don Vicente de los Rios (pero 1780), los dos estudiosos se oponían. De los Rios dice, claramente,

que el *Quijote* no gustaba y que se impugnaba a Cervantes porque confundía "la justa sátira que hace este autor del abuso de las cosas," y que es "obra perjudicial" porque confundía a "los jóvenes que iban a emprender el ejercicio de las armas en defensa de su patria y tal vez de la religión" (98, # 181); [12] y añade Rios, muy conocedor de las críticas en torno a Cervantes, una complicada "satisfacción a varias objeciones contra el *Quijote*" en donde hará *cargos* del tipo siguiente: "Si . . . el *Quijote* ha sido causa de haberse disminuido entre los españoles el espíritu nacional de honradez y valor," que, no cabe duda, aunque sea un sentimiento absurdo y vago, don Vicente tenía que formularlo porque el pasado caía en las espaldas de Cervantes y obligaba a recordarlo. Navarrete, más moderno, discute estos *cargos* pero no le queda más remedio que reconocer, en nombre de la Academia de la Lengua—aunque ésta no pueda "responder de las opiniones que en ella se manifiestan,"—que lo dicho por don Vicente, al enlazar la obra de Cervantes "con la historia militar, política y literaria de su tiempo," es de "justo crédito." Además la Academia confiesa que esta edición de 1819 intenta "desagraviar la memoria del ilustre Cervantes," obra y persona "poco honrada hasta entonces entre sus compatriotas." Pues, está claro que el *Quijote* sí encerraba una cuestión nacional que llegará hasta la generación del 98 y a Ortega y Gasset. Por tanto sí hay motivación histórica y nacional en la vida y obra de Cervantes. Y el conflicto lo marca el racionalismo ilustrado. Pero el dato más importante de la antigüedad sobre esta pregunta se encuentra en las palabras de Navarrete cuando recuerda el comentario de Faria y Sousa, pretendido amigo de Lope de Vega.[13] Faria dirá que la escritura de Cervantes es "agudísima" y está "cubierta y templada" de "la reprensión o la censura" de los españoles, ya que el *Quijote* "apenas tiene acción

perdida o (sin algo de) ejemplar, o abierta o satírica o figuradamente" (Navarrete 106). Repetimos, el texto no puede ser más rico. No olvidemos que la obra de Cervantes, por 1635 (a 20 años de aparecida), estaba en entredicho y se la consideraba por muchos contraliteratura, aunque, no cabe duda, fuera una escritura abierta y satírica no común, "figurada"; y además, parece ser, un escrito "cubierto y templado" por miedo a "reprensión y censura." Por esta misma época Gracián dará un último golpe de abandono al negativizar e intencionadamente ignorar la proyección cervantina.[14] Añadirse puede que Cervantes sí era conocido en el extranjero en 1615, y que lo era en 1650 y en 1700; pero en España, según cuenta Navarrete (241), cuando unos franceses preguntan por el autor del *Quijote* en el Madrid de 1615, alguien se vió obligado a contestar con extrañeza que se debía tratar de algún "viejo, soldado, hidalgo y pobre" de la república de las letras, pero que no le conocía por otras señas.

Sobre este significado satírico de la obra de Cervantes, a quien José Cadalso dedicará sus *Cartas Marruecas* (1774, pero 1789), dirá que "en la inmortal novela criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos" y que "se han multiplicado las críticas—comentarios—de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales"; creemos que se refiere al *Hudibras* de Butler y a las *Cartas filosóficas* de Voltaire, conociendo—como conocía—los juicios de Montesquieu.[15]

En esta crisis cervantina es cuando F. Sarmiento escribe una carta (diciembre 30, 1743) a J. de Iriarte; así exclama: "Qué lastimosa cosa que no saber al presente la patria de Cervantes, habiéndose hecho tan famoso por su obra de *don Quijote*" (Navarrete 207). Esta fama, venida del extranjero, indicaba que la popularidad en su patria se había

manipulado en algo y que no parecía positiva; un soneto (que copia Pellicer y que algunos atribuyen a amigos de Lope de Vega) anuncia claramente del futuro de Cervantes en la Península:

Yo que no sé de la, de li ni le,
Ni sé si eres Cervantes, co ni cu;
Sólo digo que es Lope Apolo, y tú
Frisón de su carroza, y puerco en pie.
Para que no escribieses orden fue
Del cielo que mancases en Corfú:
Hablaste buey; pero dixiste mú:
O mala quixotada que te dé!
Honra a Lope, potrilla o guay de ti,
Que es sol y, si se enoja, lloverá;
Y ese tu Don Quixote valadí
De c. en c. por el mundo va
Vendiendo especias y azafrán romí,
Y, al fin, en muladares parará.

La queja del Padre Sarmiento era fundada porque hasta 1760 no se ha sabido el lugar del nacimiento del escritor; y añadamos a esto el enigma de sus retratos y los esfuerzos de Cervantes mismo por pintarse y darse a conocer en descripciones de escritura, su oculta y complicada falta de imagen. Todo un problema; un problema en 1996 sin solución ya. Además, nos duele que un hombre como Capmany, excelente gramático—que nunca vio con muy buenos ojos a Cervantes— se atreva a decir que "ignoraba qué otra cosa más de lo ya averiguado merecía saberse de un autor de novelas y comedias "como Cervantes

(Teat*ro crítico de la elocuencia*, Madrid, 1798). Está bien que los géneros que hicieron famoso el barroco hispano no gustaran al elocuente Capmany,[16] pero la idea de las biografías de los grandes hombres se habían puesto de moda con la Ilustración, y éste era un escritor mayor. Ya dijimos cómo otro ilustrado, con más cariño hacia Cervantes que Capmany, el citado Vicente de los Rios, había fijado que el "funeral (de Cervantes) fue tan oscuro y pobre como lo había sido su persona," y no quedó de él "inscripción, ni memoria alguna que le distinguiese."

Todavía en el año 1732, cuando aparece la nueva edición del "falso *Quijote*" de Avellaneda, la confusión en torno a la obra de Cervantes es enorme. No olvidemos lo que dirán Montiano y Nasarre, en la "Aprobación," al afirmar de Avellaneda que "las aventuras de don Quijote son muy naturales y guardan la rigurosa verosimilitud" y que Sancho está mejor pintado que en la obra del Sr. Cervantes. Muchos críticos han notado tal falacia pero ninguno salió al paso de ella con pudor. Solamente Mayans se atrevió a decorar que el Sancho de Avellaneda es "cobarde, necio y desamorado." Era la segunda vez que el oportunismo de Avellaneda, ya difunto, volvía a triunfar.

Navarrete recuerda la muerte de Cervantes así: "anciano ya, escaso de medios, perseguido de sus émulos, desatendido a pesar de sus servicios y de sus talentos, y colmado de desengaños por su experiencia del mundo y conocimiento de la Corte y de los cortesanos" (117). Añade que, cuando redacta Mayans la *Vida de Cervantes* (1737), "se ignoraba casi todo de Cervantes" (232), y es idea que se repite en el siglo XIX ya avanzado; en 1854 decía don Luis de Usoz i Rio que el *Quijote* "en la época que fue escrito no se conoció todo su valor" y "el aprecio que se hizo llegó con el tiempo a rayar con el más ciego entusiasmo."[17]

La crítica cervantina en el siglo XVII había sido completamente gris

y ya había empezado la idea peyorativa de "quijotada,"[18] como sinónimo de locura o inutilidad; se remata así el siglo, después de muchas menciones a la gracia quijotesca, con el juicio de valor de Nicolás Antonio: "festivísima invención de un héroe, nuevo Amadís a lo ridículo."[19] Pero creemos que el negativismo de Cervantes había nacido en Lope de Vega (y lo asegura la carta "a un amigo de Valladolid" del 14 de agosto de 1604: "ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *don Quijote*.")[20] Sin embargo no se va a recrudecer la situación hasta que Cervantes (lo saben Lope y Avellaneda) está terminando la segunda parte de su pretencioso y necio libro. También Cervantes había criticado a Lope y quería en 1605 comparar el populismo de su novela al triunfo del Fénix en el teatro. El famoso capítulo IX de la primera parte hacía alusión a los ocho narrados hasta entonces y que necesitaban dos horas de lectura y se podían representar y tener por comedia y entretenimiento. De alguna manera Cervantes detectaba el negocio que podía ser la literatura en ese momento y podía pensar que su invento podía igualarse, sustituir y competir con el consumo del teatro, ahora en su grande expansión. La fórmula era poder entretener, preparar un nuevo lector y una fácil manera de leer o escuchar mejor literatura; por otra parte ofrecer un gusto más íntimo que el que la comedia ofrecía. Cervantes, para esto, nos presenta la alternativa de leer desde otra ladera, de gozar e intimidar la lectura desde la escritura misma; y así envolver al lector ajeno en una doble función y en una nueva responsabilidad del acto de leer, envolviendo la lectura en la idea técnica con que está compuesta la escritura, haciéndose el lector parte del doble proceso de leer y escribir, esto es, participar y entrar con arte (o interés) en lo que se lee, opinando el lector y haciendo suyo el libro que tiene entre manos. La novedad era total porque ya no se trataba al

lector de ingenuo (ni del desprecio que muestra Lope por éste) sino de algo muy importante para Cervantes y el futuro de la escritura, de la literatura en general. Este capítulo, el del vizcaino con las armas levantadas, venía a revolucionar la idea de *verosimilitud* y de "realismo" en la comedia y en todas las artes de escritura. La idea grande de "Historia," que ya no era verdad total en los antiguos (ni en el Inca Garcilaso y menos en Bernal Díaz, con estudios modernos sobre ello de Efraín Kristal y Verónica Cortínez), ahora se veía desmejorada en un antecedente histórico árabe que permitía a Cervantes crear un nuevo sentido de la "historia escrita" y de la falsa "escritura como historia"; es la aparición del fabulador Cide Hamete, otro falso cronicón encontrado en el *Rastro* de Toledo. Este invento de un texto doble de historia (¿verdad escrita?) y de escritura (¿con necesidad de verosimilitud?) echaba por el suelo todos los andamios literarios posibles, porque la idea de "verdad" e "imitación" se veían duplicadas y en delicado conflicto para la posteridad. Cervantes así quiso desmitologizar el triunfo de Lope y se inventó la novela dentro de la novela, la "historia" dentro de la "historia," la "verdad" dentro de la "verdad" y la escritura como escritura ya escrita, habiéndose de descubrir en esos cartapacios arábigos del Alcaná la "verdad" de todo lo buscado, pretendido y, algo más, la "historia"(?) escrita y la historia dibujada y representada iconográficamente con sus personajes según "son."[21] Y todo inventado, contraliterario. Lope se dio cuenta de este peligro y Cervantes gozó su invención al sumo porque sabía que atacaba, con su estructura en capítulos cortos el orden y el tiempo—los tres mil versos cantados en dos horas—de la comedia. La historicidad y el testimonio que Lope quería dar a sus comedias y la base histórica que pretendía en muchas

de ellas, quedaban así en entredicho y en competencia.

Para Cervantes, que acababa de desplazar la idea de "historia escrita" (debilitando su contenido verídico y documental), leer y ver representada la escritura es lo mismo y tiene los mismos efectos para la imaginación del lector o espectador que el verso cantado; dirá en ese capítulo IX: "que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan, el mundo quedará falto y sin pasatiempo y gusto que bien casi dos horas (tiempo de la comedia) podrá tener el que con atención la leyere" (tal episódica "historia"). De hacer ver, leer y escuchar estaba formada la componenda que nuestro autor titula de "fábula apóloga," donde puede participar todo el mundo—personas y animales—en un compuesto "épico, lírico, trágico y cómico" que nos lleve a "enseñar y deleitar juntamente" (XLVII); como Lope quería.

En el ritmo de comedia y en la risa descansaban el acierto popular del *Quijote,* que hacía plásticas, reales y dibujadas (como todo en la escritura), las "nunca vistas hazañas" del enamorado caballero.[22] El siglo XVII no digestionó con facilidad la obra mayor de Cervantes y no la pudo admitir, sin discusión, por tan grande; pocos detectaron en ella, antes de los ilustrados, su futuro. Y lo corrobora, repetimos, el desprestigio de su persona y ausencia de efigie del "ingenio lego" que dijo Tamayo de Vargas. El siglo XVIII puso el grito en el cielo por tal error aunque, a primera vista, pareciera lo contrario; la magia del racionalismo y del cientifismo de la segunda parte de la Ilustración nos van a devolver a un Cervantes universal con todos los factores adversos en función y acompañados de la negatividad de los términos "quijotada" y "panzismo"; por otra el barroquismo de estos personajes, las locuras de don Quijote y las simplezas lingüísticas del mayor pecador de la

gula, Sancho Panças, quienes no parecían gustar a una sociedad en evolución y en busca de imitación y urbanidad europeas; además, en 1732, cuando "las frías tragedias de Racine eran superiores a Lope de Vega y Calderón," se decía que el *Telemaco* (era) "de mucho más mérito que el *Quijote*" (L. Vidart, folleto citado nota 8, 12). Con el triunfo de Cervantes se puso de moda el hispanismo supremo, y lo pudo cantar en los cafés de Paris nuestro novelista Mor de Fuentes en las primicias del romanticismo. El siglo XVIII, de modo natural, había logrado el milagro; la risa y la comedia se hicieron y tornaron, además, cultura y gustos de aristocracia, moda que ya habían iniciado los ingleses.[23]

Y el *Quijote* en el XVIII se hizo modelo de lengua aunque la Academia tuviera el inconveniente de que los barrocos habían abundado en excesos y no pudieran ser los más imitados. Por otra parte estaba la cuestión del género; la poesía era dificial de elegir por el especial uso de la palabra que suena y oculta; y Góngora no podía ser modelo (casi tampoco la agresividad de Quevedo) por la encrucijada culterana que originaron. El teatro tampoco ofrecía la mejor imitación porque era mezcla de poesía y gusto popular, "habla" de otra manera enmascarada. Quedaba la prosa; de aquí había que sacar los modelos. Se regresó al gran ejemplo de Saavedra Fajardo, pero la marca no era suficiente. Por otra parte se dudó (en principio, nada más) de la utilidad de la obra de Cervantes para tal caso. Y aquí empieza la guerra de los gramáticos ilustrados.[24]

Sin apoyo de Feijóo a mediados del siglo XVIII, uno de los pocos defensores de Cervantes es, ya muerto, Faria y Souza y, después, Mayans, éste lleno de enemigos. Hasta 1740, Cervantes no es fijado como modelo mayor. Luzán casi no lo cita en su *Poética* de 1737; poco a Góngora y a Quevedo, pero sí a Lope; como remedio, en la refundición

de su hijo (la *Poética* de 1789), Cervantes aparece 7 veces y Lope 26, lo cual era un triunfo para la estética barroca.[25] Así se podía entender el dicho de Cadalso sobre el *Quijote*: "el sentido literal es uno y el verdadero es otro."[26]

El gran halago y gusto por la lectura del *Quijote* en España se fija de 1755 a 1782; en 1797 culmen y delirio;[27] mientras que en Europa, y a ritmo menos acelerado, el interés había sido anterior, sobre todo en Francia e Inglaterra. Esta idea y texto, propio de libros de bolsillo como las de Jolis y Manuel Martín, indica con claridad la situación: "ha permitido la Providencia (que) haya habido siempre y haya de haber para siempre *Quijotes*, como llovidos; así se ven hoy, con gran complacencia mía, un *Quijote* en cada esquina, y ciento en cada lugar" (según M. Martín al frente de la ed. de 1777; hecho imposible 30 años atrás); gusto y lectura de tanta popularidad que también caló en el consumo femenino, según resalta Pellicer: "su lectura era también común entre las mujeres"(XCVI); hecho que recuerda a Teresa de Cepeda 200 años atrás, tan buena lectora de literatura popular.

Pero en la Península la importancia que iba tomando Cervantes como prosista parecía que poco tenía que ver con la lengua empleada como estilo, aunque—si se le leía—es que se dejaba "entender." Para los gramáticos este gusto era problema diverso. Por esto Mayans, Luzán y Capmany en un principio no podrán justificarlo como gran modelo de lengua y como autoridad indiscutible en el *Diccionario* de la Academia, ni en la redacción de la *Gramática* de 1771. Mayans dirá que éste era "de estilo fácil, con evidencia se conoce que trabajó muchísimo en la colocación de las palabras [que] solía hacer muy extravagante el lenguaje español con transposiciones afectadas," y añade: "¿Quién no lo advierte al leer?", aunque la lengua nada tenga que ver con la "ficción entretenida"

y "verdadera elocuencia" de "la invención cervantina" (571-81). Mayans está de acuerdo con que el verdadero modelo de castellano escrito es el de Saavedra Fajardo, el poseedor del lenguaje más castizo de la *Gramática* de 1771.[28] Pero lo que dice el mismo Cervantes en el prólogo de 1605 sobre la escritura no concuerda totalmente con el complejo artístico notado por Faria en 1630, ni con la idea de los gramáticos de 1750. Dice Cervantes: "procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo . . . ; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos." Sólo ofrece un parecido lo de Mayans; a lo lejos la idea de Luzán asegura: "hablar bien es explicar bien los pensamientos por medio de las palabras; es la clásica analogía con la pintura, representarlos con fidelidad y viveza"; el "estilo limpio es aquel cuyo sentido es claro aunque las voces sean impropias"; y añadirá que la "puridad" de la escritura está en "el Saavedra de sus *Empresas*."[29] Así coincidían en Fajardo los gramáticos, pero todavía no se podían acercar a la gracia que proponía Cadalso.

Mayans, en 1737, no estaba en el partido de Luzán ni del joven Capmany; en la *Vida de Cervantes* dice: "el estilo de Cervantes . . . es puro, natural, bien colocado, suave y . . . tan exacto. De suerte que es uno de los mejores textos de la lengua" (apart. 53); la confusión, pues, sobre un Cervantes modelo de lengua, estaba planteada por los años 1739 y 1740. Cambió Luzán y cambió, algo menos, Mayans. Nos queda Capmany; la evolución del pensamiento de Capmany y su idea de estilo ya la notó F. Lázaro Carreter en 1949.[30] En *Filosofía de la elocuencia* (1777) Capmany casi no utiliza modelos españoles; pero en *Teatro crítico de la elocuencia española*, es el *Quijote* especial "por la novedad de su objeto, por lo bien manejada que está la acción, por la fecunda variedad de los

episodios, por la naturalidad y gala de su narración"; y "por la solidez de su moral" (vol IV, 426). Don G. Garcés, otro gramático de mediados de siglo, llega a decir que Cervantes es el escritor con más "vigor y elegancia del idioma castellano" (t. II de *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana,* que citan Navarrete—163 y 559— y, antes, V. de los Ríos). Sin embargo a fines de siglo todavía quedan rastros de la polémica de los modelos de la lengua y lo vemos en J.A. González Valdés.[31]

La clave mayor del asunto de "puridad" la podemos cifrar en una carta de Jovellanos a J.Vargas Ponce, del 11 de diciembre de 1799.[32] Esta carta, que no quería escribir Jovellanos, se la exige Vargas porque ha presentado un libro suyo, *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano,* a un premio académico (texto que no fue premiado). La honestidad de Jovellanos es suprema y demuestra que había confusión y mucho tipo de "gramáticos a la violeta" en torno a la pepita erudita. Vargas ya había publicado, en 1793, por su cuenta, la obra en la imprenta de Ibarra (entonces la mejor de Madrid) y cree a su trabajo modelo de estilo, dicción y escritura. Jovellanos, en un momento difícil y crítico para el prestigio de su persona, tiene que contestar con la mayor honradez posible y aconsejará a Vargas que "escriba como habl[e], componga como escribe, y todo está hecho" porque todavía "usted no se ha formado estilo propio" ya que "su estilo" no tiene propiedad y cada escrito está compuesto con diferente "discurso" y "orden" gramatical, aunque haya aciertos en lo híbrido de su escritura y habla.[33]

Entonces, al fin del siglo, la Academia ya tenía bien fijados sus fines y los modelos de lengua y escritura, entre los que se encontraban Mariana, León y Cervantes, pero, como explica Rafael Lapesa, esto era "un esfuerzo de adaptación" en donde se mezclaban tradición y ciertas

modas de la corriente europeizante, en donde "la prosa española del siglo XVIII sacrificó la pompa a la claridad. Por reacción contra culteranos y conceptistas, las miradas se sentían atraídas hacia los escritores del siglo XVI," cosa que es, justamente, lo que veía Cadalso como semillas ("de León y Cervantes").

En la segunda parte del siglo muchos hombres cultos, atraídos por las figuras de Feijóo, Luzán y Cadalso, admitieron los galicismos porque daban a la lengua un aire más moderno, pero encontraron, a la larga, una gran oposición, ya intuída por Feijóo, como "afectación pueril" y que desembocó en apreciar más lo nacional (otro apoyo para Cervantes), el reconocimiento de las provincias y la lectura de varios imitadores de la escritura y del folclore cervantino.[34]

Resumiendo, íbase de las manos la idea de simple modelo porque había un conflicto interno de evolución de habla, de lengua, de la escritura y de las fórmulas estéticas y sociales de comunicación. Y la situación se complicaba con el vicio que veía Feijóo y que descubre la *Poética* de Luzán así: "Es insufrible la afectación de algunos que salpican la conversación de barbarismos y de voces de lenguas extranjeras y especialmente de la francesa" (II, cap. XXI, 237); asunto que recogería más tarde y comentaría José Amador de los Ríos al insinuar que la literatura nacional no avanzó debido al "sentimiento nacional [que] se oponía a la revolución de los galo-clásicos" (*Historia crítica de la literatura española,* Madrid, 1861-5); y muchos escritores se tuvieron, por fuerza, que remitir al pasado y a la tradición, lo cual también apoyó el retorno de Cervantes y Lope.

Volvamos a V. de los Ríos cuando dice: "el principal mérito de una obra irónica y burlesca no consiste en la festividad del estilo, ni en lo donoso de la dicción, sino en un cierto ridículo que está en la sustancia

del discurso, no en el modo, y que pende del pensamiento, y no de la expresión" (*Analísis* de 1780, # 133); algo que repetiría Forner, en el único recuerdo cervantino de sus *Exequias*: "Cervantes creó el estilo jocoso y dio inimitables ejemplos de narración fácil y amena, del diálogo urbano y elegante, del arduo modo de expresar con las frases la ridiculez de los hombres" (73-74).

Las obras de Cervantes son un producto de la escritura de fines del siglo XVI avanzado, y, lo escrito en el XVII, enlaza con el modelo de la literatura barroca de 30 años después. En 1605 Cervantes es considerado escritor de experiencia y "viejo"; su obra no podía participar de la prosa explosiva de Quevedo o Vélez de Guevara en 1640. Estos cambios se enfrentaron a las normas académicas y los gramáticos tuvieron que admitirle como modelo del siglo XVI. Ayudó a ello el que sus contemporáneos más jóvenes hubieran pronosticado que su gran obra, no respetada por Lope de Vega, " . . . al fin en muladares parará," según cantaba el soneto.

En 1819, consumado el grande triunfo del cervantismo en España, el prólogo del *Quijote* de la edición de Navarrete dirá que "El intento de la Academia [es] desagraviar la memoria del ilustre Cervantes, poco honrada hasta entonces entre sus compatriotas, haciendo una edición digna de libro tan apreciable," y añade algo especial; el libro va a "promover el estudio de la lengua castellana." En 1819 lengua y literatura quedaban fijadas en la mano y hacer de Cervantes. Algo impensable 65 años atrás, cuando lo hizo modelo el Padre Isla en 1758, en su perseguido *Fray Gerundio*. El mismo año del *Quijote* de Navarrete, el Abate Marchena publicaba en Burdeos su *Discurso sobre la literatura española* en donde despreciaba parte de la obra cervantina excepto el *Quijote* "por la risa que provoca,"[35] aunque sea válida la traducción a

otras lenguas y logre "el efecto del arte más fino" sin comparación con el *Fray Gerundio.*

La reacción purista y la lucha contra los barbarismos al finalizar el siglo avisa a todos los escritores de importancia;[36] la influencia francesa había sido excesiva y ahora se encontraba en la encrucijada más peligrosa porque era el único camino cultural y la única frontera deseable para muchos que creían en la europeización de España, manifestando, por otra parte, que el regreso a la total tradición era un suicidio social, económico y político. La conocida desbandada de los tenidos y llamados "afrancesados" avisa con disgusto la situación,[37] algo que se ha vuelto a repetir a finales del presente siglo en la Península como "europeísmo." Sin embargo los galicismos no murieron del todo, y ahí está la defensa que hizo de ellos Clemencín y hasta escritores americanos como Montalvo.

Los dos frentes de lengua literaria, lengua pública (popular o culta, envuelta en la tradición), y lengua de moda (nos referimos a la influencia francesa) creaban problemas de más tamaño del natural y no era suficiente la prudencia de Luzán para considerar, en 1746, que Cervantes fuera modelo del castellano. Treinta años después las cosas habían cambiado y Cervantes sí podía ser modelo porque protegía y era defensa propia en contra de los peligros galicistas. La paradoja como arte de comunicación no podía ser entendida totalmente en el siglo XVIII, y no eran fáciles y cristalinas las propuestas preceptivas de Lope de Vega sobre "El arte nuevo de hacer comedias" o los prólogos de los dos *Quijotes* (1605 y 1615) de Cervantes como "arte nuevo de hacer novelas"; los racionalistas no entendían así orden preceptivo tan peculiar, y tuvo que sufrir críticas de Luzán y otros gramáticos; los neoclásicos no jugaban con la sutileza de la verosimilitud, de la imitación manierista

o de la compleja semejanza y los juegos de "historia" y "verdad." Los estilos de los escritores, por llamar de alguna manera a la escritura de cada uno (de cada clásico, claro está), no se pueden imitar sino a grandes rasgos y casi siempre para crear una intención determinada de tal o cual tipo cultural e intención. Creo que no se ha reparado lo suficiente en aquellas ideas de don Ramón Menéndez Pidal cuando decía que "el estilo del (siglo) XVI sigue . . . el curso tranquilo y la abundancia de la lengua hablada o de la oratoria" (504-5); y podríamos poner de modelo, aunque "preparado," la lengua del *Lazarillo* o Teresa de Avila; y añade que "el XVII toma rumbo contrario, proponiéndose extremar las cualidades de la lengua escrita." Aquí Cervantes marcaría el paso de dos estilos y uniría lengua hablada y escrita en el hecho literario; mientras que Quevedo, Góngora, o *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez serían el otro modelo de escribir arte o moda de aquel momento de la escritura barroca.[38]

Con el triunfo total de Cervantes a partir de 1750 se desplaza toda la literatura en estado latente del siglo anterior; se cambia parte del negocio de novelas cortas (sin perder fuerza los casos de Zayas o Pérez de Montalbán), se modifica el gusto de la poesía barroca y se pone en observación peligrosa la comedia lopesca. Son las publicaciones de *Quijotes* e imitaciones cervantinas las que van a inundar el mercado de la lectura nacional. Y la prueba no es sólo la imitación del tema a todos los niveles sino las publicaciones periódicas y los fascículos populares que ofrecía *La tertulia de Aldea* (1768) (con todas las novelitas que enumera el escritor y crítico Juan Ignacio Ferreras)[39] y todos los oponentes al quijotismo literario que habían surgido desde Nasarre y Montiano a Valentín de Foronda,[40] pasando por todos los *Antiquijotes* (hasta el de Nicolás Pérez, el Setabiense—Madrid, 1805—; con

contestación de Pellicer (*Examen crítico . . . (a)l Anti-Quijote,* Madrid, 1806) y por ocultas "reservas," muy indicativas éstas, que tienen de la fama del *Quijote* en la Península hombres como Marchena y Blanco White; este último no tiene nada en contra del *Quijote,* pero sí mucho en contra de cómo se ha usado su lectura en España, y dirá: "confieso que, a pesar de mi admiración del *Quijote* he tenido por muchos años la sospecha de que sus efectos morales y literarios no fueron favorables a la nación española."[41] Piense el lector que, cincuenta años atrás, en 1749, Nasarre, cuando publica *Comedias y entremeses* de Cervantes, está en busca del autor y tiene que añadir, creemos que acertamos en la interpretación, que estas comedias son del mismo "autor del *Quijote,*" (?) porque no se conocían bien sus obras. Cervantes había salido del túnel de finales del siglo XVII y principios del XVIII; por esto se pudo formar de nuevo el *Quijote* como lectura básica y universal, y se llegó, con más optimismo, a continuar el género novela; por esto las publicaciones como *Fray Gerundio* o el *Eusebio* de Montengón, aunque la verdadera nueva novela cervantina no se volviera a plantear hasta el momento de Galdós.[42]

Necesitamos recordar el texto de Blanco White para entender lo que intentaba Navarrete (510) al comentar lo dicho por el editor Bowle (1781), algo que el mismo Cervantes proponía en su capítulo IV (1615). El estudioso inglés, muy conocedor de la temperatura del texto cervantino en España (y Europa), se hace cargo de la vieja "conjetura" del cervantista español Padre Sarmiento y dice que "es error creer que porque *Don Quijote* anda en manos de *todos,* es para todos su lectura." A partir de aquí ciertos españoles quisieron quitar el *Quijote* de la calle para que pasara exclusivamente a las escuelas y universidades, con comento. Pero el libro de Cervantes se situó, con el tiempo, por encima de tan

estrecha encrucijada. Si había calado en la sociedad como lengua y como habla es que tenía una base tradicional y popular fuertes y en competencia con lo que se tenía por la idea de la novela y novelar en el siglo XVII.

Pero en la literatura española se produjo una "deslocalización" y "desnovelización" alrededor de 1650 (apoyada en una mala copia linguística de Quevedo y en modelos como *El diablo Cojuelo* de Vélez) que estuvo a punto de crear un castellano que nadie iba a entender y seguir, perdiendo el habla popular su verdadera relación con la escritura de la lengua; pero por suerte no fue así; la literatura falló, y, pasado un tiempo, se echó mano de reediciones y de lecturas más urbanas y comunes, de novela corta del pasado y de la comedia menos bizarra. De ese lenguaje literario del pasado, hicieron burla varios de los escritores del siglo XVIII y sobre todo los seguidores del seudocervantismo, desde el Padre Isla a Anzarena y Rivero.[43] Por esto germinaba todo tipo de imitación literaria del *Quijote* en la segunda mitad del siglo XVIII. Repetimos que la lengua de Cervantes no se apoyaba solamente en el valor de sus vocablos, sino en las situaciones y en el significado literario en que van envueltos y colocados esos significados; además toma a peso otros estilos literarios y modas, los fija en el tiempo y en el gusto, justificando siempre quién es el que habla y por qué, y cuándo la intención es artística y literaria, dirigiendo y espavilando así al lector. Sin embargo, los prólogos de Cervantes nadie los pudo imitar ni los imitó,[44] y esto por la forma del contenido, no por la colocación de las palabras, sintaxis o vocabulario.

Con todo, la verdadera nacionalización del *Quijote* y del quijotismo español también estuvo patrocinada por una nueva visión del mundo, producida, de alguna manera, por un incipiente turismo cultural y un

extranjerismo de moda, un proceso muy diferente a la universalidad verdadera que dieron al *Quijote* ingleses como Butler o Bowle, sin contar el impresionante trabajo político de Lord Carington y de los impresores londineses Tomson. Nos referimos a la invención alemana que hizo Herder por 1784,[45] del nacionalismo folklórico y sentimental que nos llevará al romanticismo y a las estampas de Doré en 1863 (Hachette, Paris). Esta nueva imagen del quijotismo que proyecta el alma popular y las tradiciones españolas es falsa; falsa y sin rigor porque no tiene sentido histórico lo que se viene llamando "arquetipo nacional." El cervantismo fue difícil para los españoles y esos 130 años de vacilación lo demuestra. Hasta 1824, con el comentario de Blanco White y Mor de Fuentes, el *Quijote* parecía un libro del mundo extranjero y muy complicado dentro de los diferentes frentes culturales que tuvo que establecer España; mejor se enlaza el problema con la polémica que destapaba el texto de Faria y Sousa así, picando la reprensión y la censura de algunos que se habían *picado* por la competencia.[46]

Margarita Lezcano
Eckerd College

Enrique Rodríguez Cepeda
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] Hacemos un comentario de este tipo de imitación cervantina en "Sobre el *Quijote* en la novela del siglo XVIII español" (*Insula* 546: junio de 1992, Madrid).

[2] En el mismo año se editaba, en versión castellana, el libro de H. Hatzfeld (en alemán, 1927) *El* Quijote *como obra de arte del lenguaje* (Madrid: CSIC, 1949).

[3] E.C. Riley tiene muy en cuenta que "no parece que los contemporáneos de Cervantes se tomaran la novela muy en serio" ("Introducción." *Don Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990. 223-25).

[4] No cabe duda que puede tener sentido la idea que aporta Juan Ignacio Ferreras de que la imitación cervantina en el siglo XVIII pudo producir el efecto contrario a la búsqueda de la estructura de un verdadero modelo de novela para el futuro (*Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*. Madrid, 1973, 21); sin embargo el problema es más complicado si tenemos en cuenta la polvareda que se empezó a levantar en torno a Cervantes y su obra por 1750, aunque la preceptiva ilustrada nunca mirara los géneros literarios como los queremos explicar ahora, y, menos, captar y seguir el laberinto técnico y estructural que planteaba Cervantes en el *Quijote*. Más que una necesidad técnica, la narrativa del XVIII buscaba un significado pedagógico a la novela y una dimensión social y crítica (satírica) que acomodara; esto es lo que notamos en España si tenemos a la vista productos como los de Francisco Isla y, más tarde, Montengón (de 1758-1785).

[5] El problema todavía es complejo en torno a este asunto. Se tengan en cuenta las conocidas observaciones de Américo Castro en torno a la competencia con el *Guzmán* de M. Alemán, las preguntas de R. Osuna sobre *La Arcadia* y lo bien dicho por J.B. Avalle Arce sobre Lope y *El peregrino en su patria* (ver el

comentario a su edición en Castalia; Madrid, 1973); un resumen de todo ello se vuelve a plantear en E. Orozco Díaz (*Cervantes y la novela del barroco*, Granada, 1992, 129 y ss.).

[6] Américo Castro dejó bien sentada la cuestión en 1925 con la publicación de *El pensamiento de Cervantes,* en donde se queja de "esta penuria de trabajo científico" y de ese "ne varieteur" (9) de ciertos asuntos de la cultura española, objeción ya planteada por Navarrete en su *Vida de Cervantes* de 1819 (32). Sobre cierta actitud de Montiano y Nasarre referente a Cervantes ver la edición de Enrique Rodríguez Cepeda de la novela de Francisco de Isla *Fray Gerundio* (Madrid: Cátedra, 1995).

[7] Cito por la edición de A. Mestre (*Obras completas,* vol II, Valencia-Oliva, 1984, 24l, ap. 56). La reacción de Mayans en contra de sus enemigos Montiano y Nasarre venía de la actitud que estos habían tomado con la edición del "Falso Quijote" de Avellaneda (1732) y contra el apoyo que había dado Europa a la traducción de Lesage y a la defensa del anticervantismo del *Diario de los sabios* (1704); véanse comentarios al respecto en R. León Máinez (*Cervantes y su época,* J. de la Frontera, 1901) y J. Leal Atienza (*Fin de una polémica, III centenario de Cervantes,* Ciudad real, 1916). Martín de Riquer vuelve a ello en su edición del *Quijote* de Avellaneda para Espasa Calpe, Madrid, 1974 (3 vols). Sobre el *Quijote* cervantino y su comicidad la bibliografía es grande; desde el Abante Marchena a la reciente posición de P.E. Russell ("*Don Quijote* as a fanny book." MLR, 1969); son importantes A. Rosenblat, Mauricio Molho, A. Redondo, L. Spitzer (en *Estilo y estructura,* Barcelona: Crítica, 1978, 291) y A. Close con una buena visión de conjunto para el siglo XIX (*The Romantic approach to* Don Quijote. Cambridge, 1978).

[8] La carta de Luzán la recuerda Luis Vidart en su folleto (35 págs) *Los biógrafos de Cervantes en el siglo XVIII* (Madrid, 1886). No olvidemos el error común que de viejo envuelven todos estos improperios de los tenidos por

"desafectos a su patria." Esta mal intencionada y cansada exclusión todavía sigue viva en contra de Mayans en 1806; recordamos el libro panfletario de Antonio Eximeno, justamente dedicado a Godoy (en *Apología de Miguel de Cervantes,* Madrid) cuando dice que Mayans "viajó por varias provincias de la república literaria a ancas ajenas."

[9] Cito por la edición facsimil de Sena: Lusiadas *de Camoens comentadas por M. de Faria y Sousa* (1639); Lisboa, 1972, vol. II, folio 60 del canto IX.

[10] Como bien recuerda Pellicer (*Vida de Cervantes,* Madrid, 1797, XCVIII-IX), la nobleza y los señores, "tenían estraños reveses" para Cervantes, y no olvidemos la espera infructuosa que Lope sufrió con el duque de Sessa y la pintura acertada que de ello hace Nicolás Marín en el prólogo a su edición de *Cartas* (Madrid: Castalia,1985). *El Buscapié* lo publicó don Adolfo de Castro en Cádiz, 1848.

[11] *Vida de Cervantes,* Madrid: Imprenta Real, 1819, 104.

[12] Se trata del comentario de don Vicente de los Ríos en sus "cargos" en contra de los efectos de la lectura del *Quijote.* Citamos por la edición del *Análisis* de Madrid, 1819, 139 y ss.

[13] La actitud del agrio y justo Faria apoya lo dicho a propósito de la nota no. 8. Ver los textos de Faria y Sousa que cita Navarrete (106). Es muy interesante que Mayans ponga el nombre de Faria entre los "ensayos oratorios" y elocuentes en castellano, y lo citó, aunque portugués, como "hombre acre y de agudo estilo" (en 1725); en 1735 "hombre acre i de valentíssimo estilo," (549, *Obras* de Mayans; ver nota 7). De viejo los escritores españoles habían aprendido el arte, en castellano, de tener que huir de censura, represión y reprensión.

[14] K. Heger (*Baltasar Gracián. Estilo y doctrina,* Zaragoza, reed. de 1982, 39) ya se extraña del modo negativo con que Gracián trata a Cervantes. Sin embargo Gracián defiende la prosa de Quevedo (M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, 1992, 165). Mayans había defendido lo contrario

(*Obras*, 571).

15 Aparte del comentario de Pellicer (*Vida de Cervantes,* CI) es muy conocido el tema "crítica de las costumbres" españolas en el *Quijote.* Esta crítica volvió a aparecer en *Fray Gerundio* y en otros imitadores de Quijotes de provincias en el siglo XVIII; ver nuestro comentario ya citado en nota 1: "Sobre el *Quijote* en la novela del sliglo XVIII español" (*Insula* 546: junio de 1992, Madrid). Un panfleto de 36 págs titulado *Don Quijote de la Mancha en el siglo XIX* (de don T.Y., con prólogo de M.P. de F., Cádiz, 1861), al referirse a otro folleto, sin fecha, (*El Quijote en el siglo XVIII*), dirá que el *Quijote* de Cervantes "critica a la sociedad de siempre"; el autor pudo ser el Dr. Thebussem, aunque Palau identifica a un tal Teodomiro Ibáñez.

16 Capmany se daba cuenta del tremendo cambio que había sufrido la figura de Cervantes en el siglo XVIII, y cómo era casi pasión el descubrimiento de nuestro primer escritor. Vidart ya resaltaba el hecho (folleto cit. n. 8). De Gracián a Feijóo se tomará el juicio de la imagen de Cervantes que vemos en el *Gran diccionario histórico* de L. Moreri (Amsterdam 1727), quien sostiene, friamente, que el *Quijote* "es una crítica del famoso valido de Felipe III."

17 Así hablaba don Luis de Usoz i Rio en el prólogo al libro de *Cervantes vindicado,* de Juan Calderón (Madrid, 1854). Es de interés el texto de Manuel José Quintana (*Vida de Cervantes* ed. del *Quijote* de la Academia, 1797) de que "tal fue el *Quijote* que la posteridad contempla atónita."

18 Ya el *Autoridades* de 1737 lo define como "acción ridículamente seria, o empeño fuera de propósito," definición que comparte ya Forner (*El rapto de la mente,* R. P. Sebold, Madrid, 1970, ll8). En el "Análisis" de V. de los Ríos (1780) se comentaban los términos en el apt. 128, y así se repetía en publicaciones como ésta de I. Meras y Queipo de Llano *El Quijotismo . . . en continuación al perjudicial uso de las Cotillas* (Seud. de J. de Caldevilla B. de Quiros, Madrid, 1786), texto en contra de la urbanidad y orden de la época; y "quijotismo" como capricho y

abuso de la "marcialidad" ilustrada.

19 *Biblioteca Hispano Nova,* Roma, 1672-96, II, 105b.

20 *Cartas de Lope,* ed. de N. Marín, Madrid: Castilia, 1985, 68.

21 Enumeró estos aspectos J.B. Avalle Arce en "Cervantes: el arte de narrar" (Conferencia en *Asociación Internacional de Cervantistas,* Almagro 1990); en la misma *Asociación* nosotros comentamos los cartapacios del Alcaná desde el punto de vista emblemático en "Sobre la lectura iconográfica del *Quijote*" (inédito).

22 Aquí recordamos los gustos varios del *Quijote* como lectura del sexo femenino (ya identificada por Pellicer en 1797). Como lectura para niños también se ha defendido (desde L. Spitzer) al considerar que el niño tiene que encontrarse satisfecho con un personaje que puede "romper" el orden del mundo establecido. Ver el comentario que hacemos en "Los *Quijotes* del Siglo XVIII." 1) "La imprenta de M. Martín," *Cervantes,* VIII,1988; y 2) "La imprenta de J. Jolis, " *Hispania,* 71, 1988. Bibliografía sobre la comicidad en la n. 7.

23 Conocido es el cervantismo inglés desde el siglo XVII, las varias traducciones o el recuerdo de P. Haylin en su *Microcosmos* de 1621; remitimos al importante libro de A. Close citado. Del gusto en Italia ya habló F. Meregalli en "Profilo storico della critica cervantina nel Settecento" (*Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel Secolo dei Lumi,* Florencia, 1971), datos que agradezco a mi amigo Alvarez Barrientos. El caso híbrido del cervantismo anglo-italiano de Jusepe Baretti es importante porque envuelve a Cervantes y al Padre Isla; ver nuestra edición citada del *Fray Gerundio* (Madrid: Cátedra, 1995).

24 Recordamos lo dicho por Pellicer cuando, en la dedicatoria a Godoy (1797), habla del *Quijote* como "obra tan bien recibida en el mundo docto e indocto"; intencionado "mundo indocto" porque sale al paso de lo planteado por J. Bowle en la *Conjetura . . .* del P.Sarmiento y que comentó Navarrete (*Vida*

de Cervantes 1819, 510). Los motivos del mercado del *Quijote* entre 1755 a 1782 se comenta en nuestros artículos citados, n. 22. La doblez del problema ya se entendía con el comentario de Cadalso: "el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente."

[25] Para nosotros la noción de estilo pertenece, como decía Vossler, al campo de la "linguística en el puro sentido de la palabra" porque "el hombre proyecta su modo espiritual en las cosas" y su conocimiento individual es estilístico y "pertenece a la Estética" (*Positivismo e idealismo en la lingüística,* Madrid, 1929, 36); por esto crítico o gramático debe de estar al servicio del tipo de comunicación que propone cada poeta y creador sin tener que manipularlos. La independencia del arte y la idea de individualidad o genio no fue fácil comprensión para los gramáticos ilustrados.

[26] Rafael Lapesa ha comentado esta justificada situación como "un esfuerzo de adaptación, la prosa sacrificó la pompa a la claridad" (*Historia de la lengua española,* Madrid, 1968, 7a. ed., 271 y 273). El posible alejamiento del pueblo por parte de Feijóo permite, por 1750, la presencia del galicismo; pero después, con la madurez de Capmany, la lengua popular será la forma del modelo tradiconal y básico. Así lo hace notar la reacción purista en torno al galicismo, con un apoyo de literatura y subliteratura increíbles. Véase R. P. Sebold (nota 18, 70-71), con estadísticas y términos.

[27] Comenta el viejo problema del cambio y europeización en los ilustrados la carta que Moratín manda a Forner (la cita F. Lázaro Carreter en *Las ideas linguísticas en España durante el siglo XVIII,* Madrid, 1949; 2a. ed., Barcelona, 1985, 67).

[28] Nos referimos a la *Gramática de la lengua Castellana 1771;* edición con "Introducción" de R. Sarmiento; Madrid, 1984. Ver *Obras* de G. Mayans (1984, vol. II; 543 para Saavedra Fajardo, y 551, 571 y 581 para Cervantes).

[29] *Arte de hablar* de Luzán, al cuidado de M. Béjar Hurtado (Madrid,

Gredos, 1991, 21 y 29); Luzán ya se da cuenta de la variedad y "otros estilos" de la escritura cervantina (100); tener en cuenta la posición lógica que adopta el gramático con la sintaxis del castellano por 1746, según el comento de R. Sarmiento a la *Gramática* de 1771 (Madrid, 1984, 67-68).

30 Ver comentario en Lázaro Carreter (nota 26, 176 y 273-74).

31 En la pág 203 del libro citado de Lázaro Carreter hay que corregir el nombre de González Vidal por "González Valdés."

32 La carta de Jovellanos se ha vuelto a publicar en *Obras, I: Epistolario* ed. J. Caso González, Barcelona, Labor, 1970, 119-31, con cita a Cervantes en 127. n. 99. Especial el interés de Jovellanos por Cervantes; ver el juicio crítico que hizo a la aparición del *Quijote de la Cantabria* de Ribero y Larrea en 1792; comentarios de A. del Rio en su edición de Jovellanos en *Obras escogídas*, Madrid, t. III, 316; y R. P. Sebold en la pág LXVII de su edición *Fray Gerundio*, Madrid, E. Calpe, 1960.

33 Pensemos que la lengua y el "habla" de los diálogos del *Quijote* se acercaban al ideal de "habla" popular y tradicional que los académicos buscaban y que perseguía Jovellanos. No olvidemos, apoyándose en el estilo de Saavedra Fajardo, lo que decía Mayans: "el estilo de la *Galatea* (Cervantes, 1585) tiene la colocación perturbada; su construcción es violenta por ser desordenada y contraria al común estilo de hablar" (*Vida de Cervantes*, ed. de M. Martín, Madrid, 1777, 12). Para la disputa sobre la colocación de voces, construcción y sintaxis ver estudio de R. Sarmiento (*Gramática de 1771*, Madrid, 1984). Otros detalles en la edición de Pedro M. Cátedra *Diálogos de la differencia del hablar al escrivir*. (Barcelona, 1985).

34 Ya nos hemos referido a ello en notas 1 y 15 (artículo en *Insula*, 1992). Tenemos en cuenta un sin número de cervantistas del tipo Valentín Foronda y sus *Sueños de la razón* (ed. de N. Benavides y C. Crollán, Madrid, 1984) en donde todavía la obra de Cervantes es bella, pero de "mal gusto moral y gramaticamente

incorrecta" (19).

[35] Hay dos ediciones modernas de *Obra en prosa* de J. Marchena. Una de Madrid, Alianza, 1985; y otra ed. de 1990, 161, 167, 176 y 179; en la edición de Alianza, prologada por F. Díaz Plaja, 72-73.

[36] Ver las repercusiones en el libro clásico *Liberales y románticos*, 2a. ed. 1968; y la continuación del mismo Vicente Llorens: *El romanticismo español*, Madrid: Castalia, 1989.

[37] La bibliografía sobre el galicismo en el siglo XVIII es varia; ver lo dicho por Lázaro Carreter y R. Lapesa en las obras citadas. En el prólogo, M. Breva (al libro de Lázaro Carreter, nueva ed., 12) comenta que el gramático Capmany "ve en el habla popular como un antídoto contra los galicismos." Las defensas de Clemencín y del ecuatoriano Montalvo son tardías. Francisco Isla fue un decidido galicista, pero con gracia y cultura (a partir de 1758).

38 Lope dirá (*Justa poética al bienaventurado San Isidro*, 1620) que "trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua," con comentario de R. P. Sebold al estudiar el tema de la lengua de Garcilaso (en *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo*, Madrid, 1985. 70).

[39] J. I. Ferreras (*La novela en el siglo XVIII*, Madrid, 1987. 29) da la sensación de que este cervantismo de provincias produjo "un antiquijotismo novelesco" y no generó nada que tuviera que ver con la verdadera forma y materia novelesca de Cervantes; de la misma manera enjuicia este proceso regresivo en *Orígenes de la novela decimonónica* (Madrid, 1973. 21).

[40] Aparte del *Fray Gerundio*, la mejor de todas estas imitaciones cervantinas es "Adiciones" a la *Historia del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, "en que se refieren los sucesos ocurridos a su escudero Sancho Panza," (J.M. Delgado, Madrid, Blas Román, ¿1786?); el libro está aseadamente escrito, legible y en buen y claro castellano; se lo dedica al "público de Madrid" (al lector) con la intención lingüística de, según el censor don Celestino Antero, "desterrar de

nuestro lenguaje las voces extrañas que no son de él . . . y no inteligibles para el común, que tiene derecho se le hable claro." Esta imitación tenía muy en cuenta la lengua de Madrid, aunque sea ahora Gandía la ciudad que hace el oficio provinciano.

41 En "Sobre el placer de la imaginaciones inverosímiles" ver *Antología*, de Blanco White (ed. V. Llorens, Barcelona. Labor, 1971, 213). Foronda ya negaba este aspecto moral, lo cual guarda relación directa con los "cargos" morales de los lectores jóvenes del siglo XVIII y que ha comentado V. de los Ríos.

42 Buen planteamiento de conjunto de influencias en la novela sigue siendo el de A. Close, nota 5; también consultar O. Mandel "The Function of the Norm in *Don Quijote*." *Modern Philology* LV (Feb, 1958): 154-55 .

43. Ver E. Rodríguez Cepeda, notas 1, 15 y 34; nota 23 para Isla.

44 Un dato curioso guardan los prólogos y advertencias de casi todos los seguidores cervantistas provincianos del siglo XVIII.

45 Este "nacionalismo español" visto por los alemanes ha sido comentado por D. Briesemeister ("La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII," NRFH, México, 1984, XXXIII; y no se relaciona con esa falsa búsqueda de Cervantes como "un arquetipo de nuestros escritores" (se entienda españoles) que cierta crítica ha intentado fijar. No puede acomodarse en un escritor "sin imagen" y aparentemente oculto durante casi 150 años; nos referimos al intento, por otra parte bien intencionado, de A. García Berrio (*Intolerancia de poder:* "Discurso de Inauguración del Curso Universitario 1978-79"; Málaga, 1978, 12, n. 4). Este "falso nacionalismo" en torno a Cervantes fue, después, gusto romántico y se desplazó a la queja que Gabriel Alomar intuía así en 1907: "¡Ah! la interpretación corriente que se ha hecho del Quijote queriendo ver en él una representación simbólica del temperamento español" ("Sobre el *Quijote*,"*Renacimiento* I, Madrid, 1907, 271); acerca de cómo se barajan ideas diferentes de nacionalidad, véase J. A. Maravall "Sobre el mito de los caracteres

nacionales"(*Revista de Occidente* 3: Madrid, 1963).

[46] Agradecemos a la dirección y colaboradores de *Mester* la ayuda desinteresada que nos han prestado para este proyecto.

OBRAS CITADAS

Antonio, Nocolás. Biblio*teca Hispano-Nova.* Roma, 1672-96, 2 vols.

Bowle, J., ed. *Don Quijote.* Londres: Salisbury, 1781, 6 vols.

Capmany, Antonio de. *Teatro crítico de la elocuencia española.* Madrid: Sancha, 1789-94, 6 vols.

—. *Filosofía de la elocuencia.* Madrid, 1777.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes.* Madrid, 1925.

Close, Anthony. *The Romantic Approach to* Don Quijote. Cambridge, 1978.

De los Rios, don Vicente. *Análisis del* Quijote: *al* Quijote *de la Academia.* Madrid: Ibarra, 1780 (reproducido en Navarrete).

De los Rios, José Amador. *Historia y crítica de la literatura española.* Madrid, 1861-65.

Eximeno, Antonio. *Apología de M. de Cervantes sobre los yerros que se han notado en el* Quijote. Madrid, 1806.

Faria y Sousa, Manuel de. Lusiadas *de Camoens, comentadas por Faria y Sousa.* Estudio y ed. de J. de Sena. Lisboa, 1972, 2 vols.

Forner, Juan Pablo. *Exequias de la lengua castellana.* Madrid, 1967.

Jovellanos, Melchor de. *Obras, I; Epistolario,* ed. de J. Caso González, Barcelona, 1970.

Marchena, José (Abate). *Obras en prosa.* Madrid, 1985.

Mayans y Siscar, Gregorio. *Obras completas*. Valencia-Oliva, 1984-86; 5 vols.*Vida de Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972; las dos eds. a cargo de A. Mestre.

Menéndez Pidal, Ramón. *España y su historia*. Madrid, Minotauro, 1957; volumen segundo "Culteranos y conceptistas."

Navarrete, Martín Fernández de. *Vida de Cervantes: a la 4 ed. del* Quijote *de la Academia*. Madrid, 1819; y añadido de Cayetano de la Barrera (*RCLA*, III, 1856).

Pellicer, J. Antonio. *Vida de M. de Cervantes*. Madrid: Sancha, 1797-8.

Quintana, Manuel José. *Noticias sobre la vida y obras de Cervantes*. Madrid, 1797.

Vidart, Luis. *Los biografos de Cervantes en el siglo XVIII* Madrid, 1886.

Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

Correr la pluma: Multigeneric Composition in *Don Quijote* and *Persiles*

As criticism, after a long hiatus, has once again turned to genre, the ambivalent nature of Cervantes's relationship to the literary models available to him has attracted renewed attention. While Cervantes incorporated elements from every existing variety of prose fiction in his work, he consistently modified this material, making it unmistakably his own. Although the techniques involved cover a broad range from parody to pastiche, the result is always a subtle dialogue with existing forms, in which certain aspects of conventional genres are rejected and others are embraced. Debates over Cervantes's attitude towards pastoral, picaresque, and chivalric fiction have tended to settle into a general acknowledgement that he wrote in all of these modes, but never in a pure form.[1] The meaning of the contamination he introduced, however, has not yet been fully understood. Was the goal of his interrogation of the genres of romance a criticism of their lack of verisimilitude? If so, his rejection of the narrowness of the picaresque would seem a step in the opposite direction. Martinez-Bonati has suggested a reading of *Don Quijote* as an all-embracing work incorporating a variety of genres, each of which points to the inadequacy of the others. Questions still arise, however, concerning the value of such a project. Was Cervantes a Romantic ironist *avant la lettre,* seeking to demonstrate the superiority of the artistic imagination? Was he showing off his originality, making

an ostentatious display of the subtlety of his *ingenio*? In this paper I will examine some fundamental features of Cervantes's treatment of prevailing genres in order to arrive at a sense of the general program to which his creative practice may be said to correspond. In the process, I will attempt to shed some light on two of the perennial bugbears of Cervantes criticism: the role of the interpolated tales in the 1605 *Don Quijote*; and the extraordinarily high opinion Cervantes held of his last work, the posthumous *Persiles*. Throughout I will be concerned to show that Cervantes's re-elaboration of the literary system he found available to him was part of an effort to extend the limits of representation to include a fuller view of what it means to be human. Ultimately, he found that this could only be accomplished by breaking apart conventional paradigms.

A necessary first step in the examination of Cervantes's approach to genre is to attempt a brief description of the generic system of prose fiction as it existed in Spain around 1600. For the purposes of the present paper, I will reduce the complex variety of this field to a double opposition between four types of romance on the one side, and the comic realism of the picaresque on the other. The four varieties of romance are: chivalric, sentimental, pastoral, and Byzantine. The first two belong primarily to the first half of the sixteenth century, the latter two to the second half, during which they had to compete with a picaresque genre whose strength was growing. Nonetheless, elements of chivalric and sentimental romance continued to exercise an influence on the literary imagination of the early seventeenth century, as the presence of both these genres in the 1605 *Don Quijote* shows.

The relationships of conflict and complementarity among the varieties of romance have been the subject of several now classic

studies. Already in 1915, Huizinga argued that the chivalric and pastoral modes were much more than mere literary styles; they represented the contradictory ideals of virtue and happiness, respectively. The chivalric ideal requires that individual desire be sublimated for the sake of pure, abstract justice, while pastoral aims at erotic satisfaction through fantasy. Poggioli has separated pastoral into two sub-genres, which he terms the pastoral of innocence and the pastoral of happiness. Though both are connected to Huizinga's formulaic opposition of pastoral and chivalric ideals, it is the pastoral of innocence, in which a utopian harmony with the natural world predominates, which was understood as the polar opposite of the chivalric vision in the sixteenth century. Poggioli has shown that Renaissance chivalric often includes a brief incursion into this more utopian, introspective pastoral, designed to supplement the exclusivity of its focus on action. His theory of the "pastoral oasis" is a major contribution to the understanding of the internal dynamics of genre in Early Modern literature. The conclusions of Vilanova's seminal essay can be used to further extend the analysis to include the "Byzantine" hero of the so-called *novela de peregrinaje*. More than as a direct adoption by Spanish writers of the hero of Greek romance, this figure should be viewed as a later variant on the chivalric hero, transformed to correspond to the ideals of the Counterreformation. Less in control of his own destiny than the knight errant, the hero of Byzantine romance submits his fate to the determination of divine Providence.

Whereas the importance of these three genres of romance throughout the Golden Age is generally recognized, the impact of sentimental romance on sixteenth-century fiction continues to be underestimated. Dubbed some years ago "the lost genre" by Deyermond, sentimental

romance influenced the composition of all works of fiction written in Spain between 1490 and 1550. The impact of Diego de San Pedro and Juan de Flores can still be felt in Cervantes's greatest works. Grieve has shown that sentimental romance unites opposite tendencies within one genre, alternating between an inward, self-consuming lovesickness and sudden bursts of outward-directed aggression. It flounders between the linear movement of chivalric and the static harmony of pastoral, lacking in either case the supplement to erotic fulfillment (military conflict, the order of nature) which makes sublimation possible. In this sense, however, sentimental romance could be described as a stripping-down of these other forms to an underlying essence. The isolation of the male hero and his choice between aggressivity and empty longing would then become characteristics of romance in general, displaced by the external mold into which it is cast. On this view, all the traditional varieties of romance share the isolation of the male protagonist and the objectification of his beloved. If he is active, he is fighting other men, be they rivals for her affection or villains he must defeat in order to win the glory which will make him worthy of her. If he is passive, his desire is turned inward or is elevated through contemplation of the beauty of Nature (and of his beloved's beauty seen as its manifestation). In no case is the form his desire ultimately takes a result of anything she does or says.

Núñez de Reinoso's *Clareo y Florisea* (Venice, 1552) is an important early manifestation of a single work into which all four of these romance genres have been incorporated. Midway through this strange and disordered book, the Byzantine frame (imitated from a translation into Italian of Achilleus Tatius) gives way to a chivalric one. Pastoral elements appear in both halves, and the situation of the narrator as she

tells her story is derived from Bernardim Ribeiro's sentimental/ pastoral *Menina e moça*. The four types, however, are juxtaposed, loosely held together by a rambling narrative, with no attempt to subject them to mutual critique or synthesis. Nonetheless, Núñez de Reinoso's romance at least provides evidence of an awareness that these four genres together form the basic generic repertoire of prose fiction at mid-century, and of an impulse to incorporate all of them into one work.

At the time Núñez de Reinoso was writing, comic prose was limited primarily to short *novelle* in imitation of Italian models. But such works need not be comic, and the existence of tragic and romance *novella*-types prevented the emergence of the low comic as a specific genre of fiction. The picaresque gave lower genres in prose a length and substantiality which could legitimately challenge the elevated genres, thus establishing a separate comic genre. Guillén's notion of the *pícaro* as a "half-outsider" relates the picaresque to pastoral. Both pastoral and picaresque are revealed in Guillén's analysis as genres of alienation which challenge the prevailing values of urban Counterreformation Spain, though they do so in radically opposed ways, picaresque offering resistence from within, pastoral providing an escape to a better world which makes reality seem inadequate by contrast (97). Both can be opposed to chivalric and Byzantine romance, genres of conformity which offer no serious challenge to prevailing values. At the broadest level, of course, the low-mimetic stylization of the picaresque is opposed to all forms of romance which are united by the elevated conception they share of the characters, their motives, and the dignity of their passions. The Bakhtinian concept of the chronotope provides a further basis on which to differentiate the genres of romance and the picaresque. The former take place in an abstract, reversible adventure time, a time

which, as Bakhtin phrases it, "does not add up." The romance world is correspondingly static; the characters cannot undergo change, but can only patiently endure their ordeal (*Dialogic* 86-110). The picaresque, on the other hand, takes place in the concrete time of the everyday world, which acts on the characters and within which they act. Their temporal experience, like a road, is taking them somewhere, is leading them to some transformation (Bakhtin, *Dialogic* 243-44). Much of Cervantes's work is taken up with the pitting of each of these chronotopes against the other, in order to suggest that each contains what the other lacks: romance depicts human beings whose highest ideals are accomplished, but only in accordance with pre-cut patterns; the novel of everyday life depicts a process of becoming which, however much it may fall short of the perfection of the hero of romance, nonetheless has the advantage of presenting a character who is affected by reality and by other people, who is not simply encased in an invisible, isolating shield which would leave him or her, if it were to break, as defenseless as a man of glass.

Both of the major works of fiction Cervantes wrote after 1600, *Don Quijote* (1605 and 1615) and *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (posthumous, 1617) incorporate all five of the genres analyzed above as constituting the core of the generic system of prose fiction at that time. In *Don Quijote* these elements are fairly easy to identify and have for the most part been widely recognized and commented upon, with the possible exception of the sentimental romance. Even here, however, the role of the sentimental romance hero as the model on which the figure of Cardenio is based has been perceived, for example by Dudley ("Wild Man"). The technique of incorporation employed in *Don Quijote* is almost exclusively that of juxtaposition. Don Quijote meets Marcela, but he cannot cross over into the pastoral space she occupies, for they

inhabit "worlds of different style" (Martínez-Bonati 196). This juxtaposition has the effect of a critical confrontation of one genre by another. All are relativized, all are made to appear inadequate to the absent, perhaps irrecoverable fullness of Truth.

Despite frequent acknowledgement of the multigeneric nature of *Persiles*, most recently by Wilson (6), the presence of all the major genres of prose fiction in this work as a sytstem has gone unrecognized, probably due to the fact that several of them appear in a disguised form. For example, in the first half of the work, during which the protagonists are traveling on the North Sea, there are episodes which correspond to each of the four romance genres, but they have been transposed to fit the oceanic context: Book One oscillates between lovesick pining and violent rivalry (sentimental romance); the Fishermen's Isle is a piscatory scene which displays many bucolic motifs; the main plot, especially in the episode of Policarpo's attempt to kidnap the protagonists in order to satisfy his desire for Sigismunda, follows the outline of a Byzantine romance; and the adventures of Periandro's Tale, in which he captains a ship of pirates for justice (*corsarios justicieros*) represents a kind of maritime chivalric. This transposition of the different varieties of romance into one semantic context makes it possible to move freely from one to another. It also shows that Cervantes's understanding of the genres he was working with operated on a deeper level than the immediate fictional objects, that he was concerned directly with the underlying chronotopes of these genres. The picaresque begins to appear in Book Three, with the episode of the false captives; it comes to be embodied in Bartolomé el Manchego, who eventually even writes a letter from a Roman jail cell which has all the features of a kind of miniature picaresque novel, right down to the autobiographical act of

writing by a character whose very literacy is problematic, constitutive of the prototype of the genre, *Lazarillo de Tormes*.[2]

The fundamental divergence between *Don Quijote* and *Persiles* lies in the difference in the technique for incorporating various genres into one work. Whereas the focus in *Don Quijote* is on the inadequacy of each conventionalized generic world, its inability to give a full picture of human reality, the emphasis in *Persiles* falls on the superiority of human beings to the means available for representing them. In the former case, the result is an ironic juxaposition of styles, and a comic effect is produced when each of them draws the reader's attention to the inadequacies of the others. In *Persiles*, the characters are able to move from one generic world to another, implying that they are superior to the stylizations by means of which the author presents them to us. Cervantists have long been disconcerted by Cervantes's return to romance after the ironic critique of it he offered in *Don Quijote*. Yet *Persiles* does not so much represent a turnaround as a continuation. The two works correspond to the critical and synthetic phases of a single project, which as a whole constitutes a radical restructuring of the literary system. Because *Don Quijote* is primarily taken up with the negative side of this program, the connections between the two works have not been fully understood. Though the earlier work points to the limitations of existing genres, suggesting that none of them is capable of representing accurately the totality of human experience, this should not be taken as a call for the development of a new, realistic genre which would be able to accomplish what the others had not. We have tended to see in *Don Quijote* an anticipation of the realist novel, which took another two and a half centuries to reach its canonical expression. The remainder of this paper constitutes a plea that we look closer to home,

and try to see some of the ways in which *Don Quijote* may have been an anticipation of a major work of Cervantes's own, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*

The view of Cervantes as the creator of the realist novel is founded in general on the assumption that the critique of romance in *Don Quijote* is primarily an attack on its flattering portrayal of human beings and the inverisimilitude of its representation of reality. To perceive the compatibility of *Don Quijote* and *Persiles* one must learn to see that Cervantes's primary objection to romance is not its inverisimilitude as such, but the static isolation of its characters from one another. Not only were the characters of romance predetermined and fixed, according to an ideal model of virtue, but as a result they were complete and autonomous, not truly responsive to one another. When Cervantes adopts a romance model, he also modifies it, often in ways that seem designed to challenge the limits it places on the representation of human experience, in particular the self-contained perfection of the hero.

Cervantes consistently eliminates the elements of the supernatural from the romance material he incorporates (though he does include the folkloric motif of the witch in both *El coloquio de los perros* and *Persiles*). The question we must ask when interpreting this change is what the function of the supernatural was in the original work, and what takes its place in Cervantes's new solution. An excellent test case is offered by *El curioso impertinente.* In the original romance version of this story (in Ariosto's *Orlando furioso,* Canto 43) the husband, supernaturally disguised as the man he suspects his wife of loving, tests her fidelity. After he discovers her willingness to be seduced (and loses her in the process), he takes solace in exposing other men's overconfidence in their wives' fidelity, offering each man who is his guest an opportunity

to drink from a cup by means of which to test their wives' fidelity in their absence. Here all is isolation and autonomous action. The husband does the testing himself, he enjoys the suffering of other husbands who are similarly cut off from their wives by his magic cup, from which none has drunk successfully, and the wives are tested in their absence. Magic here serves as an instrument to avoid the interpersonal contact which would normally come with trusting someone and subsequently discovering that that trust had been broken. The elimination of supernatural elements from the tale enriches those aspects of the story which the magic was calculated to suppress. By having Anselmo enlist his own friend in the seduction of his wife, Cervantes creates a situation in which each of the three main characters is involved in a complex struggle with the other two, and in which they each, however much they may deceive one another in the process, are sincerely engaged in this struggle, and not just pretending to be: Anselmo persuades Lotario to try to seduce Camila, and in fact does so only too well, for Lotario decides to sincerely try to seduce her on his own behalf; as a result, Camila falls. Whatever else Cervantes may wish us to believe about her virtue, it is clear that he makes the claim that it would withstand any but a sincere appeal on the part of someone truly in love. That is, she could withstand any attempt to control and manipulate her by another who was himself unmoved, but Lotario's open admission of passionate desire, of an involvement that depends upon responsiveness from her, overcomes all resistance:

> En efecto, él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó,

> ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba. (*DQ*,I, xxxiv, 419)

Of course, the most important instance of Cervantes's critique of romance is the parody of the romances of chivalry in *Don Quijote.* In addition to the parody of specific elements of chivalric romance, such as Moorish enchanters and the expectation of finding a castle at every turn, there is an extended parody of the knight's penance which takes place in the Sierra Morena chapters of the First Part. This parody must be seen not only in its immediate and obvious relation to chivalric romance *per se,* but also in its relation to the romance chronotope generally (and even beyond it, to the legally imposed penance of the *galeotes* and the religious institution of penance). Here it is an entire conception of human existence and interrelatedness that is under scrutiny, and not one limited to the chivalric romance alone. The middle section of the 1605 *Quijote* is permeated by a parody of penance in all its forms which has at its heart a humanist attack on arbitrary, externally imposed rules for feeling and acting and on the resulting inauthenticity in human relations.

This parody begins with the release of the *galeotes* and their refusal to carry their chains to Toboso to lay them before the feet of Dulcinea. Ginés de Pasamonte answers Don Quijote:

> Lo que vuestra merced puede hacer, y es justo que haga, es mudar ese servicio y montazgo de la señora Dulcinea del Toboso en alguna cantidad de avemarías

> y credos, que nosotros diremos por la intención de vuestra merced, y ésta es cosa que se podrá cumplir de noche y de día, huyendo o reposando, en paz o en guerra . . . (*DQ*, I, xxii, 275)

Immediately following this episode, Don Quijote and Sancho enter the Sierra Morena fleeing the Santa Hermandad; they meet Cardenio, whose life in the mountains as a mad penitent lover, as much as anything in *Amadís* or *Orlando furioso*, inspires Don Quijote to imitate him. As I have already suggested, the genre from which the figure of Cardenio comes is the sentimental romance; further, the scenes Don Quijote specifically mentions from chivalric romance which he is now thinking of imitating are scenes with touches of the pastoral. The romance genres are grouped together around the theme of penance, which comes to signify the romantic conception of life. The penance of the lovesick knight, shepherd, or noble is the most obvious motif through which inaction and lack of involvement with others functions in the romance plot as if it were active participation. Penance is thus the purest form of what I will term the chronotope of the ordeal, according to which the hero's passive endurance of a trial or danger which he undergoes in isolation results in a change in his relation to the woman he loves. In penance, the lover does nothing and avoids seeing or speaking to his lady; his inactivity is penance because he says it is, by pure fiat. Penance is the weakest element in romance, the most open and extreme manifestation of its one-sidedness. As a result, it is a natural target for parody.

Let us look a bit closer at the terms of this parody. The hybridization involved in these scenes brings together religious discourse and secular

literature, and effects a redirection of what Bakhtin, in *Rabelais and His World,* terms "carnivalesque inversion." The usual targets of such parodies, according to Bakhtin, were the doctrines and rituals of the Church. In secularizing the carnavalesque tradition, Cervantes participates in the development of a critical perspective for imaginative literature in the Renaissance, associated by Bakhtin with Rabelais. The key passages for the carnivalesque parody of penance come at the end of Chapter 25 and near the beginning of Chapter 26:

> —Digo, señor, que vuestra merced ha dicho muy bien: que para que pueda jurar sin cargo de conciencia que le he visto hacer locuras, será bien que vea siquiera una, aunque bien grande la he visto en la quedada de vuestra merced.
> —¿No te lo decía yo? —dijo don Quijote—. Espérate, Sancho, que en un credo las haré.
> Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. (*DQ*, I, xxv, 318)

This is a typical example of what Bakhtin, in *Rabelais and His World,* terms the "carnivalesque." The replacement of the head with the "material bodily lower stratum," and the unveiling of these normally covered lower parts is an inversion which aims to banish deep-rooted

human anxieties through laughter (*Rabelais*, Ch. 6, esp. 335). Also worth noting is the seemingly insignificant occurence of the word *credo*. In the *galeotes* adventure, Ginés de Pasamonte offers to say "*avemarías y credos*"; both of these words appear, separately, in the Sierra Morena episode. Though one could hardly expect Cervantes to be consciously aware of such repetitions, they do mark the trace of the creative process, in which the release of the *galeotes* and Don Quijote's absurd carnivalesque parody of penance are linked. *Avemaría* appears in the following passage, repressed in Juan de la Cuesta's second edition:

> —Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios; pero, ¿qué haré de rosario, que no le tengo?
>
> En esto le vino al pensamiento cómo le haría, y fue que rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y diole once ñudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías. (*DQ*, I, xxvi, 319-20)

The removal of a strip of cloth from the shirttail of the already half-naked Don Quijote mischievously suggests that the "penance" he is undergoing is really a striptease whose potentially infinite prolongation (one million Hail Marys) never becomes a true sublimation. The use of folk humor typical of the carnivalesque (nudity, hyperbolic numbers, somersaults) lends to the parody of the amorous penance of

knights errant and other romance heroes who participate in the ordeal chronotope a vitality beyond that of any purely literary parody. Within the space of the fiction, at least, the ridiculed form is completely banished. Indeed, this passive suffering for love, represented in the work by Cardenio's life in the woods as a wild man, disappears once Don Quijote imitates it. The next time he appears Cardenio's madness is cured, never to return. This rejection of the chronotope of the ordeal entails also a rejection of the monadic self-enclosure of the masculine hero with his desire, and the corresponding objectification of the female. In the scene which follows, Dorotea tells her story and then plays the Princess Micomicona; this freedom to act confirms the full consequences of the transformation the parody brings about.

The explosion of the chronotope of the ordeal by laughter paves the way for a new chronotope which Cervantes develops in the Inn. The scenes in the Inn do not participate fully in either the ordeal or everyday chronotopes. Perhaps the most appropriate term would be to say that they belong to a festival chronotope, one in which a special kind of festive time predominates, a time of freedom in which to set aside the decisions and behavior of the past, to set out in a new direction; it is a time for the wearing of masks and playing of roles, but above all a time for unmasking and stepping out of pre-established roles. Force gives way to persuasion, isolation to companionship, issues of morality and ideology are expressed at the level of a personal appeal. These features are most strongly felt in the final confrontation between Dorotea and all the other guests at the Inn on one side, and Fernando on the other. When Dorotea's highly rhetorical and deeply moving speech leads Fernando to submit his will to hers, he speaks these words, which form a culminating moment in the dialogic reformulation of romance in the

1605 *Don Quijote*: "Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas" (*DQ*, I, xxxvi, 452). This is a new type of romance, in which the female, meeting the male halfway, plays a more active role than in any earlier romance form. It has a negative side as well, however. Anselmo, playing by the old romance rules, according to which he is entitled to test his own wife since after all she is his objectified property (a "treasure" says Lotario), and only he experiences authentic desire, precipitates himself, his wife, and his friend into disaster. The final, desperate cry of Agi Morato, father of Zoraida, shows us just how haunting a personal appeal can be when it steps out from behind all the shielding conventions of morality and obligation, and still fails: "— ¡Vuelve, amada hija, vuelve a tierra, que todo te lo perdono; entrega a esos hombres ese dinero, que ya es suyo, y vuelve a consolar a este triste padre tuyo, que en esta desierta arena dejará la vida, si tú le dejas!" (*DQ*, I, xli, 507).

In relation to this festival chronotope, the role of Don Quijote is decisive: he is the catalyst who brings it about, the carnival king whose temporary crowning ushers in the atmosphere of free play within which it becomes possible for the characters who had been hiding from each other to come out and face one another. Three moments clearly set off his short-lived reign: the release of the galley slaves is equivalent to his symbolic crowning (he has set free men held by the king's authority); the slashing of the wineskins is his moment of greatest carnival triumph, as he floods the Inn with wine for the Bacchanal; and his being once more caged is his symbolic uncrowning. During this time all the reunions and reconciliations in the Inn take place. Before and after, there are the violent scenes of the tragic failure of Grisóstomo's love for Marcela, and the farsical, low-mimetic parody of it, the goatherd's story

of Leandra.[3] Cervantes has used carnival imagery in the dialogue with existing genres in order to purge them of their tendency to force the characters to behave towards one another in overly formulaic, predetermined ways. The result is an impressive series of scenes in which characters exceed the expectations of readers and go beyond what initially seemed the limits of their capability: Camila, in her tremendous performance with Lotario; Fernando, in letting himself be persuaded; Agi Morato, in his sudden shift from tyrannical authority figure to suffering victim.

The foregoing analyses have set the stage for an attempt at describing what might be termed the "Cervantine program for fiction." (The use of this term is problematic for a project like his, however, based as it is on the rejection of the programmatic.) We are now to be in a position to evaluate Cervantes's fiction from his own point of view, to ask ourselves what he wanted to write, when and how he best succeeded, and what aspects of his writing were not produced so much for their own sakes as for the sake of what they made possible. Cervantes subjected to a thorough critique the entire system of genres based on the ordeal chronotope, rejecting the passive suffering or active aggression of the male as the sole basis for determining the fate of the couple. At the same time, he accepted that stories concerned with the courtship of wealthy, beautiful young people constitute the perennial center of gravity for fiction. He sought a form of mimesis which would allow characters to step outside the narrow roles they were given by generic conventions, and to directly influence one another from within the fiction. He sought to create fictions which, though based on the conventional marriage plot, represented the richest possible realization of human beings. This meant writing an impure form of romance in

which the erotic desires of the protagonists achieved fulfillment through their mutual involvement. It also meant representing this fulfillment as a full-fledged event in the lives of the human beings he created, an interpersonal event in which both members were equal participants. Wilson has correctly emphasized the importance of this mutuality in the Greek romance type on which Cervantes based *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (15). Anything less than mutual participation of each in the fate of the other would be a fall back into some formulaic version or other of the romance of ordeal, a generic model that presents the plot as the only truly active agent, and the characters as its mere passive carriers. Cervantes needed his heroes to break out from the mold into which they had been poured, to spill over, and in so doing to confront one another in their essential relatedness. This meant producing a composition in which available conventionalized depictions of human beings confronted one another, and where each was overcome in the process.

The resemblance between the above reading of Cervantes's lifelong engagement with romance and El Saffar's well-known views on the subject is not unintentional. I have tried to reformulate some of El Saffar's valuable insights, grounding them in an analysis of Cervantes's self-positioning with respect to his literary antecedents, rather than relying on speculation about his inner spiritual life or on the theories of Jungian psychology. I find that there is much that is plausible in the genealogy of Cervantes's late fiction in both *Novel to Romance* and *Beyond Fiction*. An understanding of the solutions Cervantes worked out to the dead end of the chivalric hero's sublimation of erotic desire through legitimized violence requires, however, neither the assumption of a conversion late in life nor the authority of psychoanalytic

theory. From within the literary-historical horizons of Cervantes's work starting with *Galatea,* the necessity for a broader framework for the representation of human beings can be felt, and it can be traced historically to the concerns of Christian Humanism, as Forcione has shown in *Cervantes and the Humanist Vision.* Such a framework makes it possible to understand the invention of strategies for increasing the role of female characters without projecting our own contemporary concerns directly onto the Cervantine imagination. While the trajectory of Cervantes's fiction holds undeniable interest for feminism, its value is best preserved by separating the first stage of interpretation, in which we try to reconstruct plausibly Cervantes's own artistic designs, from a second stage in which we address the light thereby shed on the prehistory of our own historical situation. The application of such a two-step process ensures that the larger question of the relationship between the development of the novel and parallel changes in the social roles of men and women will not be obscured by a too-eager desire to conflate the two, giving innovative authors like Cervantes too much credit for cultural changes which take place gradually, over centuries. This article attempts to set some of the parameters for the first, more narrowly literary-historical phase of that process.[4]

Cervantes achieved the all-inclusive composition at which he aimed twice, in two very different works, *Don Quijote* and *Persiles.* In the remainder of this article, I will examine some of the general differences between these two works, trying, in the process, to come to terms with the vast inequality in the evaluation made of them today, an inequality made all the more uncomfortable by the fact that Cervantes was at least as proud of *Persiles* as of the work we today consider so much greater, perhaps more so, to judge from the pitch he makes for his

upcoming book in the Dedicatoria to the 1615 *Quijote*:

> . . . y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda,* libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente;* el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo,* porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al estremo de bondad posible. (*DQ*, II, 39)

I will also give some consideration to the preponderance of interpolated narration in the 1605 *Don Quijote,* one that, once again, serves to indicate a difference between Cervantes's aesthetic sensibility and our own.

In *Don Quijote,* a *critical* mode of interaction of the different generic models predominates. The fixed forms are brought together in the form of collisions between forces which are diametrically opposed. Again and again we find the figure of the masculine hero trying to unilaterally resolve his erotic urges, remaining safely protected from the requirement that in order to love one must make oneself vulnerable to another person. Grisóstomo, Anselmo, and Cardenio (before he is cured) are all in this respect versions of the *ingenioso hidalgo* whose love for Dulcinea is such a ridiculous excess that it explodes the pretense of self-sufficiency with carnival laughter. The result of this is only a brief and hard won moment of mutual recognition between Dorotea and Fernando in the Inn. Viewed in this way, *Don Quijote,* Part One is a work in which a great deal of energy is spent in what Cervantes himself may very

reasonably have considered ground-breaking for some other, later project. To some degree, Don Quijote, especially in the 1605 work, is a buffoon whose function is to provide a caricature of the literary model which the other characters must overcome. Helped on by his buffoonery, they do overcome it, with laughter. The bounds of representation are only occasionally exceeded in this work; more often they are simply exposed, and the reader is left to infer that the human does indeed exceed them, though almost no examples of this are given.

Bakhtin has described the hero of the novel in terms which capture very well this critical dialogue with existing formal categories:

> There is no mere form that would be able to incarnate once and forever all of his human possibilities and needs . . . no form that he could fill to the very brim, and yet at the same time not splash over the brim. There always remains an unrealized surplus of humanness; there always remains a need for the future, and a place for this future must be found. . . . Reality as we have it in the novel is only one of many possible realities; it is not inevitable, it bears within itself other possibilities. (*Dialogic* 37)

It is in this sense alone that *Don Quijote* should be called "perspectivist": by means of juxtapositions of finite stylizations, it shows that no one generic model can tell the whole story of human experience.

Persiles takes up where *Don Quijote* leaves off. It also incorporates into its structure examples of all the major genres of prose fiction, but the seams which would separate them have been smoothed over.

Above all, characters pass from one of these worlds to another in a way which is not yet permitted in *Don Quijote.* Don Quijote and Cardenio embrace over the abyss which separates their generic worlds, but they do not cross it. The same can be said for Ginés de Pasamonte, El Caballero del Verde Gabán, and even Sancho. The protagonists of *Persiles,* though, transgress the boundaries separating the various worlds incorporated into the work without difficulty. *Persiles* is an adventure romance, and has often been criticized for its supposed conventionality. Yet it raises the adventure romance to a level of self-consciousness it had never before attained. In many ways it is *Don Quijote* turned inside out. The characters of *Don Quijote* exceed their elevated, idealized literary models because they have something those literary models lack, namely reality; those of *Persiles* exceed reality because they are true to the higher, more idealized plane. *Don Quijote* confronts one conventionalized figure with another in order to show that there is no single stylization which is valid, since each is in its own way inadequate. *Persiles* liberates its figures from one conventionalized setting after another, leaving them free but increasingly empty. To quote Bakhtin once more, this time from *Problems in Dostoevsky's Poetics*:

> As regards the adventure hero . . . it is impossible to say who he is. He has no firm socially typical or individually characterological qualities out of which a stable image of his character, type or temperament might be composed. . . . To the adventure hero anything can happen. He . . . is not a substance, but a pure function of adventures and escapades. . . . The circle of connections that heroes can establish, the circle of events in

> which they participate, is not predetermined and not limited by their character, nor by any social world in which they might actually have been embodied. (102)

What sets *Persiles* apart from most adventure romance is the self-consciousness the work exhibits in its light touches of irony, and the explicit awareness of its protagonist: "—Yo . . . soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben, y no hay ninguna fuera de lugar. . . "(II, xii, 227). El Saffar has argued that the theme of *Persiles* is "the ineffability of absolute truth" ("Periandro" 13). More specifically, I would like to suggest here that the *Persiles* is concerned with the impossibility of ever reducing a human being to a single coherent representation (hence Periandro's statement above). Whereas *Don Quijote* settles for the ironic juxtaposition of mutually critiquing styles, *Persiles* insists on pushing stylization until it breaks apart and the protagonists are forced out of one fictional world and propelled into another. Again and again, the major characters in the work burst the bounds of the representation which generates them. This is most dramatically the case in the second half, which takes place in continental Europe. Feliciana, Antonio, Ruperta, and Isabela provide clear examples of the capacity these figures have to explode the generic limits placed on them, not through ridicule and parody, but due to a sublime force within them which exceeds the bounds of any single mimetic field.

I do not intend the term "sublime" here in a loose, colloquial sense, but rather wish to suggest that Cervantes's posthumous romance can best be understood in the context of this aesthetic category, popular in the eighteenth and nineteenth centuries and currently undergoing a revival. Certainly the Kantian notion of the sublime is consistent with

the idea of a dimension of the human which is not "given" in any representation, but which nonetheless makes itself felt in that very inadequation. Such a view is present throughout the "Analytic of the Sublime," though Kant's interest is in the limitations, not of artistic representation, but of the representation we make to ourselves of nature's vastness and power. Faced with the most overwhelming phenomena of nature, our capacity to comprehend rationally is exhausted. Yet, Kant argues, we still find in ourselves an awareness which we are unable to represent, but which matches the unbridled grandeur outside us. Later aestheticians applied this concept to the representations of artists, to their ability to suggest to us the working within them of another power, higher than what actually appears directly. Jean-Luc Nancy has described the sublime as the trace of an inadequation between the representation and what it purports to represent:

> [T]he sublime. . . implies an unbordering or a going overboard of the beautiful, for the presentation of presentation itself . . . does not take *place*, does not have at its disposal the unified space of a figure, but rather is given in the schematic spacing and throbbing of the trace of figures, and thus only comes to pass in the syncopated time of the passage of the limit to the limit. (43; emphasis in the original)

In *Persiles* the human being does not have a place within the representation, does not *take* place, but rather is *like* a place ("soy hecho como esto que se llama lugar"), a place which, as it moves through time, passes through one limit after another, represented as a sequence of separate

spaces, deferred along the wavering line of the plot. As further evidence that *Don Quijote* anticipated the flights of Cervantine fantasy found in *Persiles,* I would like to draw attention to the similarity between this compositional technique and that recommended by the Canon of Toledo in a speech often taken as the model for *Persiles*:[5]

> [E]l canónigo, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren. . . todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. (I, xlvii, 566-67)

While it is true that subsequent literary history found the multi-voiced ironic heterogeneity of *Don Quijote* more fruitful than the sublime heterogeneity of *Persiles,* it seems likely that Cervantes would have envisioned himself the initiator of a new flourishing of romance. Of course today there is no question of introducing any serious revision of the relative status of *Don Quijote* within Cervantes's *oeuvre*. A fuller appreciation of the totality of his achievement should still be sought, however, especially among Cervantists, and some effort might be made toward reducing the extreme inequality of the weighting, not only of *Persiles* in relation to the canon of Cervantes's fiction, but also of those

aspects of Cervantes's greatest masterpiece which do not directly involve Don Quijote and Sancho.

William Childers
Columbia University

NOTES

[1] For two outstanding early examples, see Blanco Aguinaga and Avalle-Arce. Later studies on genre in Cervantes are too numerous to list. Martínez-Bonati's monograph on *Don Quijote* remains the fullest treatment.

[2] Márquez Villanueva (177-78) has studied Bartolomé's letter in relation to the slave-girl's letter in Part Two of Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*.

[3] A similar view of Don Quijote as a carnival king has been put foward by Dudley ("Don Quijote") and by Durán.

[4] Despite overlap between her view of *Persiles* and my own, similar objections can be made in the case of Wilson's recent study, in which ideological concerns felt with particular urgency today are brought to bear on the text, with only secondary attention paid to formal procedures and aesthetic effects .

[5] For example, by Forcione in his analysis of this passage (*Aristotle* 95-104).

WORKS CITED

Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. 2nd ed. corrected and augmented. Madrid: Istmo, 1974.

Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Trans. Caryl

Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

—. *Problems in Dostoevsky's Poetics.* Trans. and ed. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

—. *Rabelais and His World.* Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington, IN: Indiana UP, 1984. [first published by MIT in 1968].

Blanco Aguinaga, Carlos. "Cervantes y la picaresca: Notas sobre dos tipos de realismo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 313-42.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Ed. Luis Andrés Murillo. 2 vols. Madrid: Castalia, 1978.

—. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1971.

Deyermond, Alan. "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature." *Hispanic Review* 43 (1975): 231-59.

Dudley, Edward. "The Wild Man Goes Baroque." *The Wild Man Within.* Ed. Edwary Dudley and Maximillian E. Novak. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1972. 115-39.

—. "Don Quijote as Magus: The Rhetoric of Interpolation." *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 355-68.

Durán, Manuel. "El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtin: Carnaval, disfraces, escatología y locura." *Cervantes and the Renaissance.* Ed. Michael D. McGaha. 71-86.

El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1974.

—. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes.* Berkeley: U of California P, 1984.

—. "Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator." *Hispanófila* 69 (1980): 9-16.

Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the* Persiles. Princeton, NJ: Princeton U P, 1970.

—. *Cervantes and the Humanist Vision.* Princeton, NJ: Princeton U P, 1982.

Grieve, Patricia. *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance 1440-1550.* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1987.

Guillén, Claudio. *Literature as System.* Princeton: Princeton U P, 1971.

Huizinga, Johan. "Historical Ideals of Life" (1915). *Men and Ideas.* Trans. James S. Holmes and Hans van Marle. New York: Harper and Row, 1959.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment.* Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett, 1987.

Marquez Villanueva. Francisco. "La interacción Alemán-Cervantes." *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1989). Barcelona: Anthropos, 1991: 149-81.

Martinez-Bonati, Felix. Don Quixote *and the Poetics of the Novel.* Trans. Dian Fox in collaboration with the author. Ithaca, NY: Cornell UP, 1992.

Nancy, Jean-Luc. "The Sublime Offering." *Of the Sublime: Presence in Question.* Trans. Jeffrey S. Librett. Albany, NY: SUNY P, 1993.

Núñez de Reinoso, Alonso. *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea.* Ed. Miguel Angel Teijeiro Fuentes. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1991.

Poggioli, Renato. *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1975.

Vilanova, Antonio. "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes." *Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 20 (1949): 97-159.

Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's* Persiles y Sigismunda. Princeton, NJ: Princeton U P, 1991.

Mester, Vol. xxv, No. 1 (Spring, 1996)

REVIEWS

WILSON, DIANA DE ARMAS. *Allegories of Love: Cervantes's* Persiles and Sigismunda. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1991. 260 pages.

High seas adventures, androgynous characterization, attempted gang rape, uncontrollable sexual and erotic appetite, cannibalism, exorcism . . . Considered to be his most archaic and bizarre work, Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (posthumously, 1617) offers the reader some of the most graphic and strange writing of Spanish Golden Age prose. While many of Cervantes's contemporaries regarded the *Persiles* as his greatest work of writing, and Cervantes himself was extremely proud of his final work, it "remains to this day an underread text" (xi) according to Diana de Armas Wilson in the "Introduction" to her *Allegories of Love: Cervantes's* Persiles and Sigismunda. The stated purpose of her work is to focus "on an 'alternative' Cervantes . . . based on the concept of gender as a category of analysis" (xiii), while her critical approach is "an avowedly eclectic one" (iv). It is precisely her "eclectic" approach that offers us an innovative, sophisticated, and learned discourse, resulting in an extremely rich and fruitful understanding of one of Cervantes's most difficult works.

Wilson recognizes that a variety of literary critics, both in and out of Hispanic studies, have influenced her critical approach towards Cervantes's "polygeneric work": Ruth El Saffar, Alban Forcione, Harold

Bloom, Rosalie Cohen, Fredric Jameson, Claudio Guillén, M.M. Bakhtin, and others. To her credit, and contrary to certain theorists currently in vogue, she also analyzes what the genre of romance meant to classical thinkers such as Aristotle and Plato, resulting in a theoretical discourse solidified by a clear understanding of literary criticism from a historical perspective. In her successful attempt to offer an eclectic analysis, Wilson also uses an arrayal of literary minds, from Dante and Shakespeare to Borges and Fuentes, to study Cervantes from an intertextual and comparative point of view, in the process further enriching the Cervantine narrative style.

At the heart of Wilson's analysis of the *Persiles* is the fusion and interplay of *gender* and *genre* studies, remindful of Aristotle's notion of the "law of gender," or what our critic labels as the "categories of difference" (37-44). Throughout her book professor Wilson skillfully shows us how Cervantes is able to construct his narrative based upon a solid understanding of literary genre theory punctuated by his thematic interest in women, or the "Other." While Cervantes and other Renaissance writers were well-aware of and influenced by Aristotle's categorization of difference found in his *Metaphysics* and *Categories*, as Wilson points out (37), Cervantes could never have agreed with the Ancient's negative view of women, as illustrated throughout this *Persiles*, a work based on the genre of Greek romance, a genre which "addresses 'feminine' concerns" or "gynocentricity" (41). The union of a feminine genre with feminine gender results, a notion that takes on a more complicated fabric in the *Persiles* due to Cervantes's use of the androgyne, a scheme which the classical thinkers labeled as *syneciosis*, or as Wilson explains, when "a contrary is joined to its opposite" (79). Cervantes, never one to conventionalize the unconventional, takes the

notion of the androgyne to a higher level, resulting in the carnavalesque "ad hoc 'pregnant male'" as personified in Tozuelo (85).

If the *Persiles* is a multigeneric work it has to encompass more than just the idea of Greek romance, prompting Wilson to intelligently dedicate much space to the study of allegory. She first compares Cervantes to other Renaissance writers and works, most notably Spencer's *The Faire Queene*, and then she demonstrates how Cervantes's understanding of allegory anticipates that of Freud. Wilson's ability to deconstruct Cervantine allegory from both comparative and psychoanalytical perspectives further raises our critical understanding of the *Persiles*, complementing rather than competing with Casalduero's historical allegorizing (*Sentido y forma de* Los trabajos de Persiles y Sigismunda, 1947), Forcione's Christian theological perspective (*Cervantes's Christian Romance*, 1972), and El Saffar's primarily feminist approach (*Beyond Fiction*, 1984). Due to Cervantes's use of the dream state as his primary narrative device in the *Persiles* to illustrate sexual allegory, Wilson's intertextual commentary concerning Cervantes and Freud is of particular interest to both Cervantine scholars and literary theorists in general.

While Wilson remains faithful to her goal of writing from an eclectic perspective, she does show a tendency towards Freudian theory while analyzing some of the more bizarre portions of the *Persiles*, such as in her study of the cannibalism found in the Barbaric Isle narrative. She states, for example: "The rites of Cervantes's cannibals invite comparison not only with Freud's promotion of paternity but also with his (not unrelated) Oedipal cannibalism of 'the primal horde,'" resulting "in a blazing orgy of parricide" (115). Although Cervantes's narrative may be suggestive of an Oedipal cannibalism, his "barbarians cannibalize

alien males, a technique for incorporating them into the Barbaric Law" (116).

We have seen so far that Wilson analyzes the importance of androgynous bodies and cannibalistic bodies in Cervantes's allegorical romance. No doubt the *Persiles* could be labeled an allegorical romance based on the human body itself. The final three chapters of *Allegories of Love* focus on the female body, especially those of Transila Fitzmaurice, Feliciana de la voz, and Isabela Castrucha. Wilson's agility as a literary critic is perhaps best seen in her analysis of these three Cervantine female characters. By mixing a variety of critical discourse (comparative, feminist, psychoanalytical, Bakhtinian dialogics), she advances our understanding of three powerful events affecting the female experience in the *Persiles*: rape (Transila), childbirth (Feliciana), and exorcism (Isabela). Scholars of Cervantes will find Wilson's comparative analysis of Transila with Leocadia of *La fuerza de la sangre* to be especially interesting. Her study of Feliciana goes beyond the respected notions of Casalduero and Forcione that Feliciana's episode serves as the "spatial and symbolic center" of the *Persiles* from primarily structural (Casalduero) and biblical (Forcione) understandings, as it is ultimately "the mother's story" (222), a classical theme which Wilson skillfully modernizes from a critical perspective. The chapter concerning Isabela and exorcism takes on a comparative and historical approach, as Wilson analyzes the theme of exorcism in Cervantes in comparison to Shakespeare's treatment of this theme. The differences regarding their attitude towards demonic expulsion are greater than their similarities: While Shakespeare uses the rite of exorcism to promote his literary brand of anti-Catholicism, Cervantes "comically celebrates" his female protagonist "for simulating the state of demonic possession" (224), in

"displacement of erotic love . . . her libido" (225).

In short, Wilson shows her reader that we are to praise the Cervantine female for her resilience and sense of humor, rather than pity her as a helpless social adornment. *Allegories of Love* is a fundamental work on a variety of levels. Not only does this study offer an innovative and refreshing analysis of the *Persiles,* but Wilson also succeeds in advancing our understanding of Cervantes's enormously complex writing technique in general, all the while putting herself above whatever the latest vogue in literary criticism may be to craft an ecletically sophisticated brand of textual analysis.

David E. C. Nordlund
University of California, Los Angeles

EL SAFFAR, RUTH ANTHONY and DIANA DE ARMAS WILSON, eds. *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes.* Ithaca: Cornell UP, 1993. xv + 332 pp.

From the tentative beginnings in Salvador de Madariaga's pioneering *Guía del lector del Quijote, ensayo psicológico* (1926), Cervantine criticism has felt the inevitable impact of the Freudian revolution. The marriage of Cervantine studies and psychoanalytic criticism has been a troubled one however; the critical traditions of genre studies, literary history, as well as humanist philosophy, ethics and aesthetics have ceded little ground in the mainstream to the paradigms of self hood expounded by Freud, Jung and Lacan. Hence the significance of *Quixotic Desire.* For the first time alternative readings of Cervantes's

corpus are consolidated in one monumental volume, elaborating in a mature and erudite collection of fifteen essays what its editors call "a common vision of Cervantine consciousness" (17). Contributions include essays by León Grinberg and Juan Francisco Rodríguez, Anthony J. Cascardi, Diana de Armas Wilson, Carroll B. Johnson, Anne J. Cruz, Mary Malcolm Gaylord, Ruth Anthony El Saffar, Carlos Feal, Eduardo González, Paul Julian Smith, Maurice Molho, Mary S.Gossy, Andrew Bush and María Antonia Garcés, with a foreword by Max Hernández and an introduction by the collection's editors.

In constructing the vision of Cervantine consciousness, most contributors demonstrate an extraordinary fluency in the vocabularies of Freudian and post-Freudian theory, which demands of the reader a more than pedestrian familiarity with the constructs of *desire* and *lack*. At the center of these constructs is what Anthony J. Cascardi refers to in his essay, "The Archaeology of Desire," as "the disruptive nature of desire" (55) as it appears and hides in the text. The scrutiny of this collection of essays, therefore, is not directed to what is manifestly said in the text, a procedure which attempts to normalize and control desire, but rather, as the editors argue, it '"displac[es] attention from what is presented to what remains hidden" (2). To that end, the collection appears to march audaciously off from the positivism of formalist criticism and traditional literary history, the principle locus for detractors of psychoanalysis as a valid interpretive paradigm, assuming, as Max Hernández notes in the Foreword, "the quixotic task of fighting canonical readings and hierarchical systems of all sorts . . . ." (xiii). The tone of these essays is not, as Hernández's metaphor might suggest, wholly confrontational. In fact, the contributions to this collection may provide a new critical window onto the remarkable depth of Cervantine

perspectivismo, by returning psychoanalysis unabashedly, as the editors argue, to "its origins in literature" (3).

One such primal moment is explicitly historical. The collection's first essay, "Cervantes as Cultural Ancestor of Freud," by psychoanalysts León Grinberg and Juan Francisco Rodríguez, examines Freud's first contact with the Cervantine canon, *The Colloquy of the Dogs,* a piece of shared reading of young Sigmund Freud and a boyhood friend Silberstein. In Cervantes's staging of dialogue between the colloquy's canine interlocutors, Cipión and Berganza, Grinberg and Rodríguez see "the seeds of psychoanalysis," that is, a "prototype . . . of the psychoanalytic situation" (31). Freud formed a secret society with his young friend, maintaining correspondence with Silberstein in a broken, yet nonetheless charming Spanish. A few years later, on the eve of his period of great productivity and the birth of psychoanalysis, Freud, bored with the study of brain anatomy, returns to Cervantes, this time to *Don Quixote.*

Another primal moment is implicitly philosophical. Richard Rorty, in his book *Contingency, irony and solidarity,* has argued that it was through Freud that: ". . . it became possible to see a new vocabulary not as something which was supposed to replace all vocabularies, something which claimed to represent reality, but simply as one more vocabulary, one more human project, one person's chosen metaphoric"(39). It is the play of these vocabularies, facilitated by what Rorty describes as Freud's de-divinization of the self and the world, that makes possible an appreciation of "the power of redescribing, the power of language to make new and different things possible and important," "an expanding repertoire of alternative descriptions rather than the One Right Description" (40). It is in this "repertoire of

alternative descriptions" that the essays in *Quixote Desire* are grounded; what El Saffar and Wilson view as Freud's "legacy of openness."

What does this "openness" afford the critic, otherwise forclosed presumably by analysis of plot, character and narrator? First of all, it is a glimpse at the "de-divinized" space left open by Freud's pruning of Kant's Reason and Christianity's God; it is a glimpse at the Other, in whose absence the self (albeit the individual or the historically conditioned collective self) fashions its fictions and creates its "literature" of identity. As the editors of *Quixotic Desire* argue, this Other is "both source and the end of pulsions of desire" (3) and drives "the material generally analyzed according to plot, character, narrator, sequence, closure, or levels of discourse" (2).

The Other likewise drives our own critical endeavors. Openness, as Carroll B. Johnson argues in his contribution to the collection, "Cervantes and the Unconscious," is a window to our own "psychic economy" (88): "As I read the text, the text is simultaneously reading me"(83). Johnson's approach is suggestive, as it calls upon us to recognize, as critics, our contingency with *desire*. Anne Cruz, for example, in her contribution, "Mirroring Others: A Lacanian reading of the *Letrados* in *Don Quixote*," asserts that "Cervantes's criticism of the *letrados* points to his frustration and concern over Spain's lack of moral and intellectual leadership, as well as his wariness of all systems of knowledge." Her assertion could betray her own sublimination of "distrust" of the conventional reading of the *letrados* as "mouthpieces of conservative ethical values" which her Lacanian reading challenges (94). Paul Julian Smith's assertion, in his "*The Captive's Tale:* Race, Text , Gender," that "the relative freedom" with which the renegade moves "between Christian and Muslim lands . . . suggests trouble in reproduction" (230-31), could

point to his own quite successful negotiation of the geographic contingencies of the gay and straight worlds: "we cannot elude those determinants . . . which go to make up our subject position; but neither are we confined to them or imprisoned by them" (235). Even El Saffar, whose untimely death has robbed Cervantine studies of a major critical force, appears to depart through her participation as co-editor of this collection from her rather traditional-minded reaction to earlier attempts to map Cervantine desire, most notably her harsh criticism of the paradigm of Cervantine masochism proposed by Louis Combert's *Cervantès ou les incertitudes du désir* (1981).

To sum up, *Quixotic Desire* offers us a "new vocabulary" with which to read Cervantes's works, to challenge the canonical readings and to ponder our own (critical and human) *lack* and *desire*. It provokes on all levels of our own psyche, as members of the academy, as critics, as ego poets "blindly impressed" with our loss of the Other.

J. Clifton Roberson
University of Virginia

WORKS CITED

El Saffar, Ruth. "On *Cervantès ou les incertitude du désir.*" *Modern Language Notes* 97 (1982): 422-27.

Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del Quijote, ensayo psicológico.* Madrid: Escapa-Calpe, 1926.

Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity.* Cambridge: Cambridge UP, 1989.

CONTRIBUTORS

WILLIAM CHILDERS is a graduate student at Columbia University, now completing a dissertation to be titled: *Cervantes' s Other Masterpiece:* Persiles *as Metaliterature.* Other current projects include research on the pastoral in Cervantes, the theory of fictional worlds, and Cervantes's impact on literary theory and practice in the late eighteenth century.

CARROLL B. JOHNSON is Professor and Chair of the Department of Spanish and Portuguese, UCLA. A specialist in Renaissance and Baroque Spanish literature, he is the author of *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction* (Berkeley: U of California P, 1973), a study of narrative technique in a minor writer of the seventeenth century; *Inside Guzmán de Alfarache* (Berkeley: U of California P, 1978), an examination of the character and unspoken motivations of the protagonist-narrator of the archetypal picaresque novel; *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote* (Berkeley: U of California P, 1983), an inquiry into the etiology of Don Quijote's psychosis and a study of his relations with women; *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction* (Boston: G.K. Hall, 1990), a general introduction and critical guide for undergraduates; and approximately sixty articles and reviews in specialized professional journals. He looks forward to returning in July to teaching and research, and to completion of a book called *Cervantes and the Materialist*

Vision.

MARGARITA M. LEZCANO is associate professor of Spanish at Eckerd College where she teaches Latin American Literature and Spanish Golden Age. She earned her M. A. & a Certificate in Latin American Studies from the University of Florida and her Ph.D. from Florida State University. She has published a book under the title of *Winners of the Nada Prize 1970-1980* (1992) and several articles on 20th century Spanish Literature. She has presented papers on Cervantes and the new narrative of the Canary Islands. She was the recepient of a Fulbright-Hays Summer Seminar in 1991 which allowed her to travel around Mexico and Central America.

TAMARA MARQUEZ-RAFFETTO is a Spanish instructor at Daemen College in Amherst, New York, and a doctoral candidate in Spanish Language and Literature at Boston College. She is currently writing her dissertation, which is entitled "Outsiders and Outcasts: Negotiating the *Exemplum* in Cervantes's *Novelas Ejemplares.*"

ALVARO MOLINA majored in Latin/Classics at the University of Dallas, and he is completing his M.A. in Spanish Literature at New York University. He is especially interested in Ancient Literary Theory and its reception in the Renaissance. His senior thesis in college dealt with Shakespeare's and Ben Johnson's tragedies in light of Aristotle and Horace's theory of tragedy and poetry.

DAVID E. C. NORDLUND is currently a doctoral candidate of modern Spanish literature and culture at UCLA. His dissertation concerns the

social pathology of the authority / power complex in relation to theatrical genre in the dramatic work of Federico García Lorca. Mr. Nordlund has published articles in *Revista Hispánica Moderna* and *Hispanic Journal*, with an article scheduled for publication this coming winter in *Issues in Applied Linguistics*. In addition to his dissertation, Mr. Nordlund is currently researching the parallel imagery of urban poetics in Lorca and Brazilian poet Mario de Andrade, the influence of Spanish mysticism in the teachings of Pope John Paul II and modern Catholic doctrine, and the effects of antidepressant medications in language acquisition.

J. CLIFTON ROBERSON is a doctoral student in the Department of Spanish, Italian & Portuguese at the University of Virginia, specializing in Medieval and Early Modern Spanish Literature. His research areas include literary representations of Moors and Jews in Medieval Iberia, the works of Miguel de Cervantes and Francisco de Quevedo. He holds a B.A. in Iberian History and a M.A. in Spanish Literature from the University of Virginia. He is currently editorial assistant for *La corónica* of the Modern Language Association.

ENRIQUE RODRIGUEZ CEPEDA is Professor at the Department of Spanish and Portuguese, UCLA. He teaches literature of the 17th and 18th centuries. He has published studies on Calderón, Vélez de Guevara and Lope de Vega; but his major interest is Cervantes. He also works on prose of the 18th century and he has published recently an edition of *Fray Gerundio de Campazas*, by Padre Isla.